Старикова Л. М. **Театр в России XVIII века**: Опыт документального исследования. М., 1997. 152 с.

*От автора* 5 [Читать](#_Toc361147746)

I. Театр в России петровского времени 7 [Читать](#_Toc361147747)

II. Особенности театрально-зрелищной жизни России в эпоху Анны Иоанновны 21 [Читать](#_Toc361147748)

III. Западноевропейский театральный контекст России в период формирования русского профессионального театра (первая половина 18 века) 35 [Читать](#_Toc361147749)

IV. Русские труты «охотников» и «всенародный» театр на Девичьем поле 49 [Читать](#_Toc361147750)

V. Первая трута «Русского для представлений трагедий и комедий театра» 79 [Читать](#_Toc361147751)

VI. Первые русские актеры. Ф. Г. Волков. Легенды и факты. И. А. Дмитревский. Тайна трех фамилий. Т. М. Троепольская. Штрихи к биографии 99 [Читать](#_Toc361147752)

VII. История московской профессиональной публичной антрепризы во второй половине 18 века 131 [Читать](#_Toc361147753)

**Примечания** 142 [Читать](#_Toc361147754)

**Основные работы Стариковой Л. М.** 150 [Читать](#_Toc361147755)

# **{****5}** От автора

Тридцать лет назад я пришла работать в Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Мне очень повезло — моя профессиональная деятельность историка театра началась среди настоящих театральных реликвий, среди подлинных рукописных свидетельств, эскизов декораций, костюмов, старых афиш, программок, книг и т. д.

Особенно притягателен и в то же время загадочен был русский театр XVIII века. Но огромная доля его истории состояла из легенд, которые ни доказать, ни опровергнуть, казалось, было нельзя (считалось, что предыдущие историки все возможное уже сделали). Однако природная тяга к точным наукам не давала мне покоя. Концепции, не основанные на достаточном фактическом материале (довольно распространенные по отношению к истории театра XVIII века), меня не убеждали, не давали профессионального удовлетворения. И в своей работе я постаралась отказаться от созданных заранее концепций, любой вывод стараясь опереть на документальный фундамент. Этому помогала обстановка музея, его фондохранилища (с бесконечными диспутами сотрудников) и экспозиция (с вечными вопросами посетителей).

Для того, чтобы стал возможен приток новых и новых документальных данных, потребовалось выработать и новую методику поиска. Нужно было отказаться от «изъезженных» архивных «дорог», которыми шли исследователи предшествующих поколений и вычерпавшие почти весь фактологический арсенал, относящийся к интересующей нас теме (театр, драматургия, музыка и т. п.). Появилась необходимость заглянуть в архивохранилища и фонды, впрямую с театром, да и вообще с искусством, не связанные, то есть привлечь, так называемый, косвенный документальный материал.

{6} Но так как этот материал содержался в совершенно далеких от театра областях (как, например, в «Исповедных росписях» и других делах Консисторий, в «явочных челобитных» и прочих бумагах Полицмейстерских канцелярий и т. д. и т. п.), то благодаря этому факты, относящиеся к театральному искусству, выявлялись со многими и многими подробностями подлинной повседневной жизни России XVIII века. Именно это (помимо прямой цели) дало неожиданный «побочный» результат театр и его деятели предстали вписанными в богатый подлинный контекст эпохи.

Контекст этот очень многогранен (общественный, бытовой, художественный и т. д.) и одной из его сторон является взаимоотношение, взаимодействие отечественных зрителей и деятелей театра с западноевропейскими, творившими на русской сцене в указанную эпоху.

На первом этапе работы найденные мною новые факты как бы просто собирались и складывались один к одному. Через некоторое время проявилось, что и в документах в определенный период количество переходит в качество.

Благодаря многолетним изысканиям мне удалось подкрепить фактологически и осветить документально как многие отдельные частности, так и целые этапы и периоды истории театра в России XVIII века.

Эта книга является кратким изложением моих основных научно-исследовательских работ. Она состоит из 7 глав, каждая из них представляет отдельный этап, раздел, событие или явление истории театральной жизни России XVIII столетия, документальному изучению которых было уделено мною особенно пристальное внимание.

В заключение хочется сказать, что эту работу — итог многих лет — я посвящаю сотрудникам Бахрушинского музея, сохраняющим для потомков историю нашего театра.

# **{****7}** I **{****8}** Театр в России петровского времени

{9} Общеизвестно, что именно при Петре I в России впервые появился и начал функционировать государственный публичный театр, для которого на Красной площади выстроили Комедиальную храмину.

Можно сказать, что в документальном отношении театру Петровской эпохи, с одной стороны, достаточно повезло — им занимались многие видные, историки, сумевшие добыть довольно обширный фактический материал: П. П. Пекарский, Г. В. Есипов, Е. В. Барсов и, наконец, С. К. Богоявленский, выпустивший в 1914 году книгу, половина которой посвящена данному вопросу[[1]](#endnote-2).

Однако, несмотря на то, что документов о театре Петровского времени собралось достаточно много, они освещают довольно подробно только период его существования с 1702 до середины 1706 года (есть и единичные свидетельства начала 1707 г.).

Вот, очень сжатый пересказ истории существования русской и немецкой трупп в эпоху Петра I, которая, за исключением некоторых деталей, добавленных нами, была известна историкам уже давно.

В 1701 году по государеву указу в Москву была приглашена из Гданска труппа под руководством Иоганна Кунста. Для переговоров с комедиантами в июле 1701 года был отправлен «иноземец венгерской породы» Ян Сплавский, «кукольный комедиант», живший в России с 1698 года. Сначала И. Кунст и его актеры ехать в Москву отказались «без подлинной назначенной годовой заплаты и такого обнадеживания, чтоб им и женам их иметь вольной с Москвы отпуск безо всякого задержания, когда они ни похотят». Петр I велел срочно писать к комедиантам «с таким обнадеживанием», а Яну Сплавскому в декабре 1701‑го снова приказано ехать за актерами.

В январе 1702 года он вместе с подьячим Посольского приказа Сергеем Ляпуновым отправился в путь и в июле того же года труппа Кунста прибыла в Москву. В ее состав входило 9 человек: {10} Антоний Ротакс (исполнявший еще и должность театрального парикмахера), Яков Эрдман Старкей (совмещавший с актерской профессию театрального портного и костюмера), Михаила Виртен (служивший театральным писарем), Яган Мартын Бендлер — лучший комик, Яган Плантин, Карол Эрнст Ниц, Михаил Езовский и одна актриса — жена Кунста Анна.

Вскоре после приезда немецких актеров в Москву (в августе 1702 г.) боярин Ф. А. Головин, которому как начальнику Посольского приказа подчинялись приехавшие иноземцы, приказал: «комедиантам, которые устрояют комедию, извольте дать из русских робят, каких чинов сыщутся, в ученики 10 человек к тому делу удобных». Отобранные «робята» (19 человек) были отосланы к Кунсту; к ноябрю 1702‑го их осталось 14, а к моменту первого спектакля годными в актеры оказались только 12 человек. С некоторыми изменениями этот количественный состав русской труппы сохранился до конца 1706 года.

Русская комедия впервые была сыграна 15‑го декабря, так как 14 числа Кунст докладывал Головину, что комедианты русские «во вторник перед великим государем действовать во всем наряде готовы», а 16‑го царь уже пожаловал русским актерам «к прежним ко 100 рублям в приказ 100 рублев». Дебют немецких актеров состоялся неделей раньше (в донесении австрийского дипломата при русском дворе О.‑А. Плейера от 20 декабря 1702 г. сообщалось: «<…> на прошлой неделе немцы, а на этой русские в первый раз играли перед царским двором»). В дальнейшем до отъезда иноземных комедиантов, то есть до середины 1706 года, немецкие и русские актеры играли «комедию русскую и немецкую» (как значится в одних документах) или представляли «комедию на немецком и русском языках» (как говорится в других). Из этого следует, что труппы играли каждая на своем языке свою комедию, может быть, даже иногда в один вечер поочередно.

В начале 1703 года И. Кунст умер. Нам удалось установить, что произошло это в первых числах февраля (в одном из писем, отправленных из Москвы 4 февраля, Ф. Головин пишет: «<…> комедиант умре»). Вместо него выразил желание «начальным комедиантом быть и все то действовать золотого дела мастер Артемий Фиршт» (давно живший в Москве «иноземец цесарской земли»). Принятый на службу в марте 1703 года, Отто (на русский манер — «Артемий») Фюрст возглавил все театральное дело и руководил обеими труппами (немецкой и русской) до начала 1707 года. {11} В мае 1706‑го царским указом повелено иноземным «комедиантам от комедии отказать и комедей не действовать», после чего немецкие актеры и отбыли вскоре на родину. Что же касается русских, то с этого момента о них ничего не сказано.

Что же случилось с театром потом и, главное, куда девалась русская труппа, — об этом историкам не было известно абсолютно ничего. Почти полное отсутствие каких-либо документальных свидетельств сформировало мнение о том, что с отъездом в 1706 году немецких комедиантов и русский театр также прекратил свою деятельность. Это, казалось бы, подтвердил и факт уничтожения, точнее разбора в 1707 году Комедиальной храмины — театрального здания, специально выстроенного для спектаклей. Некоторые историки театра, основываясь на этом, сделали еще более решительный вывод, что театр якобы был закрыт в 1706 году самим Петром I, так как не выполнил «той роли, которая ему предназначалась» Преобразователем России[[2]](#endnote-3), и «Петр I счел дальнейшую его деятельность нецелесообразной»[[3]](#endnote-4).

Поскольку постройка Комедиальной храмины была вызвана возникновением театра, то логично предположить, что ее разборка (т. е. уничтожение) должна была быть спровоцирована закрытием театра. На самом деле причины, повлекшие пресечение функционирования Комедиальной храмины не были связаны с прекращением деятельности театра. Найденные нами новые документы в совокупности с преждеизвестными помогают найти ответы на вопросы, касающиеся дальнейшей судьбы русского театра данного периода[[4]](#endnote-5).

Под названием Комедиальной храмины в историю нашего театра и культуры вошло здание, построенное для публичных спектаклей на Красной площади (хотя в документах того времени оно называется по-разному: Комедийная хоромина, Комедиальная хоромина, но общеупотребительным у историков стало вышеназванное, чтобы отличать от Комедийной хоромины, построенной в 1672 году в селе Преображенском для театра царя Алексея Михайловича).

В связи с ожидаемым приездом труппы И. Кунста, Ф. А. Головин, будучи с государем вдали от Москвы, писал в июне 1702 года в Посольский приказ: «Комедианты, как приедут к Москве, приняв их, поставте на постоялые дворы в Новонемецкой слободе и дайте им жалованья <…> И доложите Тихона Никитича, чтоб он приказал отвесть и отдать к нам на игралище комедей {12} палату во дворце, где бывала наперед сего комедия». Однако ни одна из палат в Кремлевских дворцах «к комедии» не подошла: «Куншт нашел их неудобными, потому что в столовой и в проходных Сретенских палатах о средине утверждены столпы каменные — естли выломать их, то своды упадут; а естли нет, то комедийному действу быть невозможно. А верхняя полата над дворцом низка <…>».

Началась довольно продолжительная и, можно сказать, мучительная история строительства этого здания. Сначала долго выбирали место. Ф. А. Головин сперва приказал: «Землю <…> свозить и тою землею ровнять стрелецкие бывшие дворовые места от самой Неглинны даже ко двору князь Никиты Ивановича Романова, и к Каменному мосту, и к мельнице, что у Большой Тверской улицы». Затем мнение начальника Посольского приказа изменилось, и он указал: «Комедиальный дом строить по размеру и по желанию комедиантову в Кремле городе, въехав в Никольские ворота, на левой стороне, что взято место у Трубецких, подле городовой стены за караулнею каменного». Но оказалось, что «в том месте никакого строения строить невозможно, потому <…>, что наношено кирпичю и всякого лому, и земли от старых полат великие горы».

Наконец к концу сентября 1702 года «комедиальные хоромы» решено было построить «за городом (т. е. за стеной Кремля, — *Л. С*.) на площади от Триумфальных светлиц к Никольскому мосту». Однако, «к пришествию Великого государя» в Москву театральное здание не могло быть готово, и Головин указал, «чтоб театрум готов был в Лафертовом дому». 31 октября 1702 года ему уже доносили, что «в Лафертовой большой полате около театрума и хоры достраиваются».

Итак, к моменту первых спектаклей Комедиальная храмина на Красной площади еще не была построена, поэтому представления проходили в специально оборудованном под театр большом зале дворца Лефорта в Немецкой слободе. Это театральное помещение сохранялось и, вероятно, функционировало весь следующий 1703 год (его стали разбирать в марте 1704 года).

Комедийная же храмина была окончательно завершена только к концу 1703 года, но Кунсту «действовать» на ней не довелось, так как он к этому времени умер. Следить за достройкой и руководить оборудованием театрального здания на Красной площади пришлось после него Отто Фюрсту. Дьяки Посольского {13} приказа удовлетворенно сообщали Головину 18 сентября 1703 года: «Комедийная, государь, храмина совершена и новой начальной комедиант в той храмине на театрум (т. е. сцену, — *Л. С*.) 64 картины живописным письмом написал <…> А про готовности всего театрума он, комедиант, сказал, что поспеет у него весь наготово от сего времени в две недели, только домогается о том, дабы изнутри стены у чуланов (лож, — *Л. С*.) наружный выписать, и для зимняго бы времени приделать к той комедийной храмине две избы трех сажень, потому что в зимнее время комедиантам в платье убираться негде. И те бы избы построить к той стороне от театрума к Никольским воротам и прорубить бы из большой храмины в те избы двери».

Из ранее известных и недавно обнаруженных документов мы можем понять, что театральный зал Комедиальной храмины имел «театрум», т. е. помост сцены, «нижние места», т. е. партер (сидячий), «хоры», т. е. балкон, и «чуланы» — ложи (располагавшиеся, вероятнее всего, в один ярус и имевшие занавески). Сцена была оснащена машинерией (так, например, в 1705 году Фюрст для «комедии о Баязете и Тамерлане» строил две «спускные машины»).

Это театральное здание, по мнению большинства историков, перестало существовать в 1707 году и, как говорилось выше, с прекращением его существования впрямую связывали и пресечение деятельности русского государственного театра петровского времени. Выяснив подробнее судьбу Комедиальной храмины, нам, может быть, удастся пролить свет и на судьбу русского театра той поры.

В документах, опубликованных С. К. Богоявленским, говорилось о том, что в 1707 году 19 января и 9 февраля из Комедиальной храмины отсылалось комедийное платье в Преображенское к царевне Наталье Алексеевне. Богоявленским же были найдены и опубликованы еще 4 документа 1707 года, в трех из них шла речь «о розбирании» Комедиальной храмины «каким-то» (недоумение историков!) Корчминым.

Василий Дмитриевич Корчмин, посмевший разобрать Комедиальную храмину, был одним из ближайших соратников Петра I. Он вместе с государем занимался изобретением новых пороховых средств в лаборатории, организованной в Преображенском. В дальнейшем, дослужившись до чина генерал-майора, В. Д. Корчмин стал одним из ведущих фортификаторов и артиллеристов. Он занимался усовершенствованием артиллерийских средств, устройством {14} фейерверков, строительством оборонительных укреплений и пр. Именно ему в 1707 году Петр I, готовясь к военным действиям и ожидая врага к древней столице, поручил укрепить Москву (точнее Кремль и Китай-город). Царь написал специальный «указ господину Корчмину майя в 6 день», состоявший из пяти подробных пунктов. Пункт третий гласил: «Когда Кремль готов будет или работников столько будет, то и Китай вдруг (или после) тако ж укрепить от Неглинны и Москвы реки как и Кремль, или больше, понеже Китай не так есть в стенах высок и крепок, как Кремль; а свободную сторону, то есть от Неглинны до Москвы реки зделать везде болварки, ров и контрошкарф; и дворы разломать (подч. мною, — *Л. С.*), а которыя за контрошкарфом и тех не замать до времени нужнева». Получив этот указ, Корчмин приступил к его исполнению и начал разбирать все деревянные «дворы», чтобы в случае военных действий они не загорелись — в том числе и Комедиальную храмину.

Дьяки Посольского приказа, в ведении которых находилась Комедиальная храмина, отписали о том тут же (13 июля 1707 г.) своему новому начальнику П. П. Шафирову, сменившему умершего Головина, Шафиров доложил об этом Петру I и передал дьякам его ответ: «Его Царское Величество оной Комедийной храмины ломать и никуда ее свозить с прежняго места не указал». А царь прислал еще к Корчмину и самоличное письмо: «Господин порутчик! Хотя я вам и указ дал, чтоб Кремль прежде окрепить и потом Китай, но ныне наше дело инако возприемлетца здесь <…> Однако слышу я, что вы хочете ряды, Камедийской двор ломать. Преже времени того не надлежит делать <…>». Но пока указ государя дошел до Корчмина, он продолжал начатое — «и уже та храмина разобрана была мало не до половины», — констатировали дьяки-очевидцы. В ответ на пришедшее царское послание они отписывали своему начальнику: «Комедийная храмина, государь, по приказу господина Корчмина роскрыта и потолоки и связи все разобраны. А как писмо, присланное от вашего превосходительства ему от нас вручено, тогда разбирать тою храмину престали, но паки собирать. Токмо от той разборки многое повредилось <…> А уборы все комедийные: платье, и перспективы взяты по приказу государыни благоверныя царевны и великия княжны Наталии Алексеевны в Преображенское».

В ответ Шафиров резюмировал: «<…> А о комедийной храмине писал я к милости вашей напредь сего, тако ж де и ныне {15} подтверждаю, что кто ее разломал, тот пускай и строит, и нам до того уже дела нет. А ис Посольского приказу на тою починку денег давать и строить нечем».

На основании этого последнего документа, опубликованного еще С. К. Богоявленским (правда, без указания архивного источника), некоторые историки и сделали вывод, что Комедиальная храмина была разобрана в 1707 году. Однако у него же в книге было помещено несколько документов 1709 года, из которых следовало, что в этом (1709) году из Комедиальной храмины на Красной площади брались в ноябре месяце комедийные картины для украшения Триумфальных ворот и «в Преображенское в новоучиненную камедию». Кроме того, существует документ, опубликованный еще Г. В. Есиповым, где говорится, что в декабре 1713 года по указу царицы Прасковьи Федоровны в «собственную Ея Величества комедию перспективных камедиянских картин дватцать <…> взять ис комедии, обретающияся на площади близ Николаевских (Никольских, — *Л. С*.) ворот, которая под ведением в государственном Посолском приказе. <…> А когда понадобятца те картины, опять поставить в тою храмину конечно <…>».

Полагаясь на этот документ можно утверждать, что Комедиальная храмина действительно была собрана снова и в конце 1713 года еще существовала, хотя, по всей видимости, уже не функционировала. Пока до конца не ясно, когда это здание исчезло совсем. Есть свидетельство, что в 1722 году оно было разобрано «для нужд строительства Арсенала», однако в одном из новых документов, найденных в архиве Сената, датированном 27 января 1730 года, фигурирует «камедиальной храмины сторож», из чего можно заключить, что окончательно разобрали Комедиальную храмину только к коронации Анны Иоанновны, состоявшейся в апреле 1730 года. Утверждение же В. Н. Всеволодского-Гернгросса о том, что она просуществовала вплоть до 1735 года, необоснованно, так как 9 октября 1730 года Анна Иоанновна указала: «<…> для камеди построить пристойный к тому дом на Красной площади, где прежде сего был камедианской дом» (подч. мною, — *Л. С.*). По размерам вновь строящегося здания видно, что оно гораздо больших размеров нежели Комедиальная храмина.

Мы выяснили, что разборка Комедиальной храмины не являлась следствием закрытия театра, наоборот, повреждение театрального здания было актом случайным, вернее, вынужденным и {16} отнюдь не связанным с тем, что оно оказалось ненужным и, стало быть, связывать это с прекращением деятельности государственного театра не следует.

Говоря о закрытии, о прекращении существования государственного русского театра петровского времени, историки основывались (кроме факта разборки Комедиальной храмины) на том, что указом от 31 мая 1706 года были уволены и отпущены в свое отечество немецкие актеры. Но суть в том, что отпускались от театра только немцы — всего 5 человек, из оставшихся от труппы Кунста, состоявшей в момент приезда в Россию из 9 актеров (остальные к тому времени или умерли как Кунст, или уехали раньше). При этом не нужно забывать, что они приезжали не навсегда и еще Кунст, подписывая в 1702 году контракт, подчеркивал, «чтоб им иметь вольной с Москвы отпуск безо всякого задержания, когда они ни похотят». Кроме того, в одном из документов, касающихся немецких актеров, есть интересная деталь — в прошении Анны Кунст говорится: «<…> Его Царское Величество изволили указать немецким комедиантам впредь болши не играть, а мне, нижеписанной вдове, и комедианту Бендлеру велено здесь остаться и русских комедиантов в учении совершить» (подч. мною, — *Л. С.*). Из данного прошения следует, что русскую труппу распускать не собирались, а напротив, хотели «в учении совершить», причем, оставляли для этого из немецкой труппы двух человек — актера и актрису (поскольку своих актрис пока не было).

Есть еще штрих, доказывающий, что театр с русскими актерами не собирались закрывать: Отто Фюрст — «управитель комедии» (так он назван в документах 1720 – 21 гг.) довольно много лет спустя (после 1706 г.) — «яко обязанный в службе нашей (т. е. царской, — *Л. С*.) и еще из оной и адшиту» не получил (т. е. свидетельства, отпускного паспорта). Если бы театр закрыли официально, то его «управитель» должен был бы получить такой документ вместе с расчетом.

Куда же девались русские актеры, если театр не ликвидировали — ведь в документах Посольского приказа, к которому комедианты принадлежали, с 1707 года о них не встречается никаких упоминаний? Напрашивается вывод, что они перешли в другое подчинение (в другое «ведомство»). А могли они перейти, и по всей видимости это так и было, в ведение «комнаты», т. е. в штат царевны Натальи Алексеевны.

{17} Общеизвестно, что у царевны Натальи Алексеевны был свой театр. Историки считали его домашним, из чего следовало, что он был исключительно любительским и играли на его сцене не профессиональные актеры. Попробуем взглянуть на этот театр свежим взглядом.

Попытаемся ответить на вопрос: являлись ли представления театра Натальи Алексеевны сугубо замкнутыми, какими обычно бывают домашние спектакли (тем более, когда речь идет об особе царской фамилии)? О театре Натальи Алексеевны оставили короткие упоминания иностранные дипломаты Х.‑Ф. Вебер и Г.‑Ф. Бассевич. В частности, Вебер, приехавший в Россию в 1714 году, в своих записках, рассказывая о событиях 1716 года, констатировал: «<…> Хотя русские сами пытались предпринимать театральные попытки, но из-за недостатка опытного руководства до сего времени эти пробы были плохи. Принцесса Наталия еще до отъезда царя (за границу в январе 1716 года — *Л. С*.) велела сыграть одну трагедию; на представление мог приходить любой желающий (подч. мною, — *Л. С*.) Для этого был приготовлен большой заброшенный дом, разделенный на ложи и партер. Десять актеров и актрис были природными русскими, никогда не выезжавшими за пределы своей страны, а отсюда легко себе представить их мастерство <…>»[[5]](#endnote-6). Из записок Бассевича приведем только одну фразу, подчеркнув, что говорилось это именно в связи с театром Натальи Алексеевны: «<…> Царь находил, что в большом городе (подч. мною, — *Л. С*.) зрелища (в данном случае спектакли, — *Л. С*.) полезны и потому старался приохотить к ним свой двор <…>»[[6]](#endnote-7). Из процитированных отрывков (особенно из слов Вебера) можно заключить, что театр Натальи Алексеевны был все-таки публичным, хотя, конечно же, предпочтение отдавалось в первую очередь придворным и приближенным к царю и царевне персонам.

Нам предстоит ответить на вопрос: кто играл в театре Натальи Алексеевны — любители или актеры-профессионалы, хотя мы понимаем, что профессиональный уровень их не мог быть высоким. Бассевич вообще умолчал об этом; Вебер же говорит об актерах театра царевны без приставки слова «любитель».

Теперь обратимся к немногочисленным документам. Сначала проанализируем известные ранее. В упоминавшемся выше сборнике, составленном С. К. Богоявленским, есть несколько документальных свидетельств, из которых явствует, что 19 и 21 января, {18} 6 и 9 февраля 1707 года из Комедиальной храмины на Красной площади перевозилось «комедийное платье» в Преображенское к Наталье Алексеевне В апреле 1708 года для ее театра списывались дополнительные экземпляры текстов переведенных пьес, имевшихся в Посольском приказе, то есть игранных русскими актерами в 1702 – 1706 годах. Из документов, датированных 30 мая 1709 года и 20 февраля 1711‑го, видно, что в указанные числа в Преображенское отсылались «белые» (т. е. чистовые) списки пьес, также игранных еще на сцене Комедиальной храмины именно русскими актерами. В ноябре 1709 года в театр к царевне отсылались «остаточные» 52 «комедийные картины» (т. е. декорации), а другие увезли еще раньше.

Из всего вышеприведенного напрашивается вывод: если, начиная с января 1707 года, в театр Натальи Алексеевны перевезли всю «недвижимую» часть из Комедиальной храмины (декорации, костюмы, реквизит и тексты игранных там пьес) и в Преображенском сразу же начались спектакли, то их исполнителями были те же, кто играл в этих спектаклях на сцене Комедиальной храмины (в противном случае новые исполнители не смогли бы так быстро освоиться в новом для них репертуаре на новой сцене).

К сожалению, пока не обнаружено документов, в которых русские актеры, числившиеся в государственном театре на Красной площади, были бы поименованы в штате царевны Натальи Алексеевны. Нам удалось найти документальные свидетельства за более поздние годы (1715, 1716 и 1717 гг.), где в «комнате» царевны значатся «комедианты» (т. е. актеры-профессионалы, правда, уже другие), «музыканты», «комедианский сторож» и «комедианский маляр». Также многим певчим выплачивается специальное добавочное жалованье «за комедию» (не отдельное вознаграждение за определенное понравившееся представление, как это бывало во многих домашних спектаклях, а именно постоянное жалованье). Кроме того, из хозяйственных бумаг двора Натальи Алексеевны за 1707 – 1710 годы, где найдены записи о тратах «на комедию», и из описи «убору камедианскому» и «росписи комедии» (т. е. переписи театрального гардероба, бутафории, реквизита и частично декораций и театральной библиотеки), опубликованных С. Д. Шереметевым[[7]](#endnote-8), — виден значительный размах, явно превышающий нужды театра домашнего.

На основании вышеизложенного можно, как нам кажется, утверждать, что, во-первых, русский государственный публичный {19} театр петровской эпохи, созданный в 1702 году, не прекратил свою деятельность в 1707 году, а сменив ведомство, которому он подчинялся (Посольский приказ на «комнату» царевны), и помещение (сначала Комедиальную храмину на театр в Преображенском, а затем — на Петербург), продолжал существовать, по крайней мере, до 1717 года. Что касается публичности театра, то, конечно, с переходом его в ведение царевны была отменена плата за вход на спектакль, что естественным образом должно было ограничить и его общедоступность. Перед нами модель, которая позже, в середине XVIII века повторится: в 1759 г. «Русский для представления комедий и трагедий театр», основанный в 1756 году как публичный, переведенный в Придворное ведомство, с отменой платы за вход, приобрел вполне естественное для придворного театра ограничение публичности; даже тогда, после учреждения в 1756 году постоянно действующего русского театра, он не мог существовать на сборы, а уж в начале XVIII века, когда в год давались считанные спектакли, тем более.

О чем же говорит историкам тот факт, что русский театр в начале XVIII века просуществовал не 5 лет, а полтора десятилетия, а может быть, даже и больше? Значит, в самом начале XVIII столетия деятельность русского театра, пусть еще не очень высокопрофессионального, но существующего на профессиональной основе, не была эпизодической. Стало быть, уже начиная с этого момента, мы имели театральное явление не мимолетное и быстро оборвавшееся, а более протяженное, явно связанное с последующим процессом, одни звенья которого уже хорошо видны и известны историкам театра, другие же пока скрыты и должны быть исследователями впредь обнаружены. Данный вывод, несомненно, изменит наш взгляд на весь процесс развития русского театра XVIII века.

# **{****21}** II **{****22}** Особенности театрально-зрелищной жизни России в эпоху Анны Иоанновны

{23} Историки называли эпоху Анны Иоанновны «наиболее темным периодом в истории русского театра»[[8]](#endnote-9). «Темным», во-первых, потому, что об этом времени имелись лишь единичные факты и, казалось, больше сведений уже добыть не удастся. Во-вторых, «темным» из-за общей обстановки и, конечно же, в первую очередь имея в виду «бироновщину», то есть засилие иностранцев (прежде всего немцев), и, вытекающее отсюда подавление, угнетение национального самосознания и т. п.; а также подразумевая известную дикость, царившую в нравах, быту и в культурной жизни.

Благодаря вновь открытым документам, постепенно проливается свет на эту «темную» эпоху.

Как известно, с самого начала правления Анны Иоанновны во время коронационных торжеств театральных представлений не было, вместо спектаклей «двору пришлось довольствоваться» лицезрением персидских канатоходцев — не без едкости констатировал В. Н. Всеволодский-Гернгросс, выпустивший в 1914 году книгу «Театр в России при императрице Анне Иоанновне»[[9]](#endnote-10).

Действительно, 3‑го и 4‑го мая 1730 года в Кремле на Ивановской площади «от Красного крыльца на колокольню Иоанна Великого протянут был канат, даже до большого колокола, которого высота от земли перпендикулярно 14 1/2 сажени, и по оному ходил Персиянин. И по довольном его танцевании и протчих забавах, спустился назад»[[10]](#endnote-11).

Вероятно, это были «персидские комедианты» Куль Мурза с сыном Новурзалеем, которых в апреле 1733 года указом императрицы отправили «во отечество их»[[11]](#endnote-12). Выяснилось также, что еще в бытность Петра I были взяты на службу несколько «персиян», в том числе музыкант Алексей Михайлов (судя по имени, крещенный в православие); и в дальнейшем, в 1730‑е годы, упоминались при дворе «комедиант персицкого маниру» Иван Лазарев и др.

{24} Однако лицезрением персидских комедиантов в коронацию развлекались совсем не от того, что их предпочли театру западноевропейскому, а потому, что в течение года после смерти предыдущего императора Петра II был объявлен траур, во время которого, хотя и происходили коронационные праздники новой императрицы Анны Иоанновны и наличествовали многие увеселения, однако спектакли и маскарады считались недопустимыми.

Театральные представления начались как раз год спустя в начале 1731‑го. Для этого, как давно уже знали историки театра, выписали итальянскую театральную труппу. Теперь уже точно установлено, что это была труппа комедии дель арте (а не оперная, как считалось долгое время) и при ней состояло 9 человек певцов и музыкантов, сопровождавших спектакли комедий, разыгрывавших «интермедии на музыке» и дававших камерные концерты[[12]](#endnote-13) Кроме того, в том же 1731 году к русскому двору прибыла еще довольно большая группа высококлассных иностранных музыкантов под дирекциею И. Аволио, куда входили инструменталисты-виртуозы и вокалисты[[13]](#endnote-14), ангажировать которых был послан капельмейстер Гибнер.

Долгое время прежние историки расценивали факт приезда именно итальянской труппы как счастливо сложившуюся случайность. Например, Всеволодский-Гернгросс писал, что императрица «<…> желала более пышных и более художественных (нежели до нее, — *Л. С*.) зрелищ, таких, какие бывали при западных дворах. Из соседних, ближайших к России иностранных дворов, в этом отношении выше всех был двор Саксо-Польского короля Августа II. И вот по желанию Анны Иоанновны <…> король отобрал несколько ненужных ему (подч. мною, — *Л. С*.) итальянских актеров и музыкантов и послал их в Россию»[[14]](#endnote-15) Всеволодский-Гернгросс опирался в данном случае на высказывание первого историка театра в России Я. Штелина: «Король Август, имея у себя в изобилии итальянских виртуозов, уступил (одолжил) несколько из них и прислал для исполнения веселых интермедий»[[15]](#endnote-16). Из процитированного текста следует, что если бы у короля «была в изобилии» какая-нибудь другая «ненужная ему» труппа, например, французская или немецкая, то он прислал бы ее.

На самом деле приезд именно итальянской труппы отнюдь не случайность, а назревшая культурная необходимость.

С одной стороны, наметившийся в Италии в начале XVIII века кризис комедии дель арте, основывавшейся на актерской {25} импровизации, и начавшаяся борьба с ней за литературный театр, поставили многие труппы перед необходимостью искать новую аудиторию зрителей, не знакомых еще с таким типом театрального искусства, но жаждущих соприкоснуться с высоким профессиональным мастерством, каким обладали итальянские актеры.

С другой стороны, итальянская комедия дель арте оказалась тем типом и той формой театрального представления, которое пришлось впору тогдашнему русскому зрителю, его уровню восприятия сценического действия, в момент, определенный нами как «предформирование», (тогда как само формирование русского профессионального театра падает на 1740 – 50‑е годы) Русское общество уже явно испытывало потребность в непосредственном общении с высококлассными актерами и музыкантами, артистами-мастерами, исполнителями-виртуозами, каковых своих тогда еще не имелось Однако нужно было такое театральное искусство, для восприятия которого не было бы существенного барьера, каким обычно становится языковой. Итальянская комедия дель арте явилась идеальным «чужим» театром, оказавшимся очень быстро освоенным потому, что в ней преобладали актерское начало и импровизационная стихия без жесткой опоры на закрепленный литературный текст. Исполнители комедии дель арте обладали высокими профессиональными качествами синкретического актера, «долитературного» театра: они мастерски владели и телом (использовали пантомиму, акробатику, жонглирование и т. п.), и голосом (развивали интонационное разнообразие, непременно включая музыкальное сопровождение с вокальными номерами). Это делало их искусство доступным и эмоционально заразительным для зрительской аудитории любой национальности. Именно поэтому так хорошо воспринимали в России раньше, в конце 1720‑х годов, французский театр, а позже, в 1740‑е годы — немецкий. Они являли собой итальянизированные варианты. Театр же, ориентировавшийся на «высокую» литературу, в частности, на французскую классицистскую драматургию, каковым была, например, в те годы труппа К. Нейбер, успеха у русской публики почти не имел[[16]](#endnote-17).

Встреча русского зрителя с итальянским театром была не только «не случайна», но и не совсем неожиданна. Изучение документов более раннего периода дало основание полагать, что вызов итальянских артистов в Россию не был связан исключительно только с личным желанием новой императрицы Анны Иоанновны {26} обставить пышно свои коронационные торжества, а представлял собой в какой-то степени продолжение уже начатых ранее действий. Еще во времена Петра II делались попытки завести при русском дворе «Итальянский ансамбль» с музыкантами и певцами, помимо имевшего уже тогда большого оркестра[[17]](#endnote-18). И если бы не внезапная кончина Петра II, то приезд итальянских артистов мог бы произойти даже раньше и, в данном случае, совсем без причастности Анны Иоанновны.

Из всего вышесказанного следует: русское общество уже знало, какой тип театра оно хотело иметь. Поэтому ни в коей мере нельзя считать справедливым бытовавшее в определенный период среди историков предшествующих поколений мнение: «Мы долгое время только подбирали то, что на Западе бросали»[[18]](#endnote-19). Найденная швейцарским музыковедом Мозером и опубликованная им[[19]](#endnote-20) (на французском языке, а теперь в полном объеме переведенная на русский[[20]](#endnote-21)) переписка Российского и Саксо-Польского дворов по поводу ангажирования первой итальянский труппы содержит сведения о том, что русские корреспонденты заявляли о желании заполучить лучшее, а не просто иностранное: «<…> речь идет об изрядных музыкантах и инструменталистах, которые могут одновременно составить оркестр для сопровождения спектаклей итальянской комедии»[[21]](#endnote-22), при этом неоднократно подчеркивалось: русский двор «надеется, что ансамбль будет составлен из элиты музыкантов, которые бы имели квалификацию виртуозов, так как музыкантов просто хороших здесь достаточно»[[22]](#endnote-23). Такие же требования предъявлялись к актерам. И первая труппа комедии дель арте 1731 года, и последующие состояли из превосходных мастеров. Например, в 1733 – 34 годах в России выступала труппа, где ведущим являлся Джиованни Антонио Сакки[[23]](#endnote-24), ставший впоследствии одним из самых знаменитых актеров комедии дель арте, создавший маску Труфальдино; артист, которого сам Гольдони называл «великим».

Кроме требований высокого уровня мастерства к ангажируемым артистам у русской стороны с самого начала присутствовало вполне определенное и осознанное намерение создать постоянно действующий театр: «Проект предусматривает подобрать труппу, которая могла бы быть постоянной»[[24]](#endnote-25), — отписывали из Москвы в Дрезден.

{27} Нам удалось документально подтвердить, что в России с 1731 года начинает существовать постоянно действующий профессиональный западноевропейский театр.

Непрерывное функционирование итальянских трупп имело колоссальное значение для развития русского национального профессионального театрального искусства.

Во-первых, с приездом в 1735 году новой весьма многочисленной итальянский труппы — а по существу нескольких трупп — включавшей комедийных, интермедийных, оперных и балетных артистов, их объединили под названием «Итальянская компания». Она стала своего рода театральным организмом, просуществовавшим несколько десятилетий до середины 1760‑х годов. В «Итальянскую компанию» входили иностранные труппы, ангажированные ко двору (кроме Немецкой драматической, возглавляемой К. Нейбер, выписанной в 1740 году, и Французской комедии, действовавшей с 1742‑го); а также все, поступавшие на придворную службу актеры, музыканты, певцы, танцовщики, балетмейстеры, композиторы, живописцы-декораторы, машинисты и др., хотя многие из них не были итальянцами. К «Итальянской компании» была отнесена и первая русская балетная труппа, основанная в 1738 году и руководимая Ж.‑Б. Ланде[[25]](#endnote-26); несколько позже, в 1752 – 54 годах — сюда же причислили и Ф. Г. Волкова[[26]](#endnote-27).

По сути дела, «Итальянская компания» с момента появления заняла в придворном ведомстве то место, которое впоследствии будет принадлежать Дирекции Императорских театров. «Итальянская компания» может считаться непосредственной ее предшественницей. Длительное существование «Итальянской компании» сыграло важную роль в становлении организационных форм русской театральной жизни.

Во-вторых, с началом функционирования первой итальянской труппы с 1731 года в театральной жизни России появился серьезный и постоянно присутствующий «раздражитель», который должен был пробуждать у русского зрителя интерес к периодическим сценическим представлениям, и не только к зрелищно пышным оперно-балетным, появившимся позже (в 1736 году), а именно драматическим, способствуя в то же время развитию определенных навыков восприятия этих спектаклей. Новый «раздражитель» не только действовал наряду с другими, ставшими привычными {28} театрально-зрелищными впечатлениями[[27]](#footnote-2), но и стимулировал их же, вливая как бы новое вино в старые мехи.

Присутствие данного «раздражителя» не замедлило сказаться. Первым следствием было издание переведенных на русский язык сценариев комедий и интермедий, игранных итальянскими труппами. До нас дошли некоторые экземпляры подобных сценариев, представлявшихся труппой комедии дель арте в Петербурге в 1733 – 34 годах[[28]](#endnote-28). Эти тексты стали достоянием историков уже давно. Появились они, несомненно, еще в 1731 году. Саксо-Польский министр Ле Форт сообщал в своей корреспонденции из Москвы в Дрезден сразу же после первых спектаклей, что Анна Иоанновна «получила большое удовольствие от комедии и, чтобы это удовольствие было еще больше, она надеется, что ей переведут на русский язык те комедии, которые играют на сцене, чтобы можно было лучше понимать сюжет и жесты, сопровождающие реплики»[[29]](#endnote-29). Сценарии читали, конечно же, в первую очередь посетители спектаклей итальянцев, но они становились известны и тем, кто не мог попасть в придворный театр. Знакомство с ними способствовало развитию интереса к театральному искусству у более широкого круга зрителей, нежели только придворный.

Вторым следствием явилось появление зачатков истории и теории театра и даже театральной критики в виде статей, публиковавшихся на протяжении 1730‑х годов в газете «Санкт-Петербургские ведомости» и в «Примечаниях» к ней[[30]](#endnote-30). Это была первая, еще достаточно наивная, попытка умственного освоения театрального искусства и драматургии вслед за эмоциональным восприятием.

Третье следствие, может быть, самое важное для нас — активизация русских любительских спектаклей этого времени.

Начало любительским спектаклям было положено в России, как известно, в первые годы XVIII века, а отдельные представления устраивались, вероятно, в самом конце XVII столетия. Это бывали «школьные» комедии в духовных академиях и семинариях, {29} а также выступления светских любителей в городских — демократических, дворянских домашних и придворных кругах. В 1730‑е годы устройство спектаклей при дворе силами русских любителей активизируется и, благодаря непосредственному взаимодействию с профессиональным итальянским театром, в лучших своих образцах поднимается на новую ступень — полупрофессиональную.

Отрывочные сведения о любительских придворных спектаклях в царствование Анны Иоанновны историки имели давно: это бывали и театральные представления при дворе цесаревны Елизаветы Петровны[[31]](#endnote-31) (известные нам с 1731 года); но главным событием в данной сфере нужно считать постановку, так называемой, «комедии об Иосифе» при дворе императрицы[[32]](#endnote-32), (несколько постановок которой автору удалось точно датировать и достаточно документально осветить).

Что же представляли собой эти «русские комедии»?

Интересно, что и у Елизаветы Петровны «<…> действие де, исполняемо было <…> певчими, тако же и придворными девицами»[[33]](#endnote-33); и в «комедии об Иосифе» среди исполнителей основных ролей значатся певчие — об этом свидетельствует документ, найденный и опубликованный еще в 1873 году П. П. Пекарским под названием «Роспись театральным принадлежностям для придворного спектакля 1732 года»[[34]](#endnote-34), представлявший собой список участников какого-то представления и описание, какое им «платье делать», то есть какие шить сценические костюмы, а также замечания о том, какую изготовить бутафорию.

Также довольно уже давно стало достоянием историков письмо Анны Иоанновны, адресованное Феофану Прокоповичу: «Делаю я комедию, в которую надобны будут три человека, чтоб умели петь, а ныне у меня певчих хороших нет, а надеюсь, что у вас ис хлопцов нарочитых выбрать можно. Того ради на то время прикажите из своих певчих, самых хороших голосов, выбрать троих и <…> чтоб их привези ко двору немедленно <…>»[[35]](#endnote-35).

Вместе с «Росписью» Пекарский обнародовал и «“Реестр”, кто были в комедии» — список награжденных за участие в одном из спектаклей, вероятно, весьма понравившемся императрице[[36]](#endnote-36). В нем все поименованные разбиты по графам: «кадеты, пажи, карлы, калмыки, певчие», то есть перед нами участники любительских русских комедий, ставшие уже к этому времени традиционными. Из данного «Реестра» можно выделить и руководителей {30} этих постановок — это «Тредиаковский и Полубояринов», так как они получили самое большое по сравнению с другими вознаграждение — по сто рублей. Авраам Полубояринов, судя по вновь найденным документам, являлся вплоть до своей смерти, последовавшей в начале 1736 года, организатором всех подобных спектаклей. В. К. Тредиаковскому же принадлежал, по всей видимости, текст поставленной комедии.

А вот функция певчих в русских комедиях 1730‑х годов оставалась до сих пор для историков не совсем понятной. Либо они являлись второстепенными участниками драматического спектакля, либо — участниками главными, но тогда — спектакля музыкального. Однако найденные нами новые документы, которые мы не имеем возможности здесь процитировать[[37]](#endnote-37), и присовокупленные к ним уже давно известные, позволяют нам утверждать, что певчие были основными, т. е. главными исполнителями в русских драматических представлениях того времени.

Начинающий русский театр заимствует у итальянцев форму «комедии на музыке» и облекает в нее традиционное для себя содержание, точнее, наполнение, — пьесу, основанную на библейской притче, близкую по сценическому изложению «школьной» драме. И исполнителями ее являются отчасти также традиционные участники «школьных» драм, то есть учащиеся, но теперь уже не духовного, как раньше, а светского учебного заведения — кадеты. Но, с другой стороны, новая форма потребовала перестановки сил участников, и главная исполнительская нагрузка пришлась на певчих, которые в свою очередь являлись, по сути дела, представителями старой традиционной русской культуры — музыкально-хоровой. Новый «раздражитель» катализировал то, что было давно уже в нашей национальной культуре и теперь, благодаря толчку, исходившему от соприкосновения с итальянским театром, получило новую жизнь, в новой форме, на новом этапе развития нашего театрального искусства.

В России к этому времени имелась своя давняя богатейшая музыкально-певческая традиция, сказавшаяся на подготовленности русских исполнителей и зрителей к восприятию определенной музыкально-вокальной стороны спектаклей, в частности, традиция хоровая. В связи с этим и исполнителями, готовыми к представлению русских комедий и владеющими, пусть не блестяще, но все-таки профессионально, сценическими приемами, оказались в первую очередь певчие. Благодаря им достигался определенный уровень {31} исполнения заимствованного у итальянцев жанра «комедии на музыке», в котором значительное место занимал вокальный элемент.

Вместе с тем, данные спектакли были, несомненно, «русскими» комедиями, с отпечатком национальной самобытности. Найденные нами новые документы[[38]](#endnote-38) довольно красноречиво свидетельствуют, что во времена Анны Иоанновны вообще к русским самобытным национальным зрелищам, представлениям, игрищам и т. п., в том числе и к русским любительским комедиям, относились при дворе с необыкновенной заинтересованностью и серьезностью; с огромным вниманием и тщанием подбирали для них участников-исполнителей. С первых лет царствования Анна Иоанновна сама или под влиянием кого-либо из близкого окружения, начинает стягивать ко двору всевозможных исполнителей со всех концов необъятной Российской империи: рассказчиков и рассказчиц, балагуров, затейников, музыкантов с народными инструментами и, прежде всего, певчих, превратив это в дело государственное, в своеобразный «государственный налог». Это собирательство особенно активизируется к моменту расцвета русских придворных любительских комедий в середине 1730‑х годов, в которых, конечно же, большинство «свезенных» принимало участие.

Национальная самобытность русских комедий того времени во многом определялась тем, что в них пели певчие хором и соло.

А исполняли они произведения, бывшие уже традиционными, какие имели место еще в «школьных» представлениях предшествующих десятилетий. В «школьные» же драмы вошли произведения непосредственно русской духовной хоровой музыки, ведущей свою традицию еще от византийской.

Историки музыки до сих пор считали, что в то время театральная музыка «была целиком импортной»[[39]](#endnote-39). Полностью это можно отнести только к музыке инструментальной, которая, без сомнения, присутствовала в русских комедиях этого периода и была западноевропейской, так как исполнителями ее являлись, конечно же, иностранные придворные оркестранты.

Внешнее декорационное оформление русских любительских комедий 1730‑х годов (и в первую очередь «комедии об Иосифе») благодаря декорациям и машинерии, созданным итальянскими художниками-декораторами и машинистами-«апараторами», а также их непосредственному участию в спектаклях, далеко уходит от примитивных постановок «школьных» драм и светских любительских {32} комедий предшествующего периода. Но в то же время нельзя говорить о безоговорочном заимствовании русскими комедиями декоративного оформления и костюмов у итальянцев, несмотря на то, что художниками-исполнителями большей частью бывали именно итальянские мастера.

Декорационное оформление русских комедий и создание сценического костюма, тоже имело к данному времени, как это ни смело может показаться, свою определенную традицию. Предвидим возможное возражение на высказанное: как можно судить о декорационном оформлении русских любительских спектаклей 1730‑х годов, если мы не имеем ни одного, дошедшего до нас, не то чтобы эскиза декораций или костюма, но даже описания этого оформления?

Представить, как могли выглядеть декорации и костюмы персонажей мы можем, обратившись к оформлению Триумфальных ворот, а также транспарантам фейерверков и иллюминаций того времени. Не имея возможности подробно изложить здесь наши рассуждения, касающиеся данного вопроса, коротко резюмируем: живописные полотна к Триумфальным воротам, фейерверкам, иллюминациям и к спектаклям создавали тогда одни и те же художники, и пользовались они для этого одними и теми же образцами. Существуют и документальные подтверждения тому, что театральные декорации непосредственно использовались для украшения Триумфальных ворот[[40]](#endnote-40), что доказывает идентичность их в глазах современников. Стало быть, благодаря множеству сохранившихся изображений картин на Триумфальных воротах (а они равнозначны изображениям на транспарантах фейерверков и иллюминаций), мы можем себе представить типы декорационного оформления и облик персонажей русских комедий того же времени.

В изображении указанных живописных полотен (к Триумфальным воротам и пр.) в России также сложилась уже с начала XVIII века определенная традиция, в которой соединилось как привнесенное западноевропейскими мастерами, так и внесенное своими художниками, воспитанными в иконописной традиции предшествующего времени.

Кроме этого, от фейерверков русские комедии переняли использование всевозможных пиротехнических эффектов, которые, как известно, в России превосходили западноевропейские; из иллюминаций русские представления позаимствовали использование {33} «прозрачных картин» (так, например, показывались в «комедии об Иосифе» «сны»)

Очень своеобразно отнесся русский театр 1730‑х годов к одному из важнейших атрибутов итальянской комедии дель арте — к маске (детали, не встречаемой нами в «школьных» спектаклях предшествующей поры). Русские комедии не проигнорировали маску совсем, но использовали очень по-своему — только для самых отрицательных персонажей, когда нужно было создать максимально яркое, и чаще всего, отталкивающее впечатление, надев на Злость, Зависть, Мерзость и двух купцов, покупающих Иосифа. Может быть, в данном случае это также слилось с давней традицией ряжения и надевания «хари» именно для произведения устрашающего эффекта.

Подытоживая все вышеизложенное, нужно сказать, что данное десятилетие можно назвать, с одной стороны, «итальянским», в то же время, самым «русским» десятилетием (по сравнению с несколькими последующими) в истории русского театра.

# **{****35}** III **{****36}** Западноевропейский театральный контекст России в период формирования русского профессионального театра (первая половина 18 века)

{37} Центральным и главным событием театральной жизни России XVIII века, бесспорно, является учреждение в 1756 году профессионального постоянно действующего «Русского для представлений трагедий и комедий театра». (Ранее нами было уделено значительное внимание документальному освещению этого явления[[41]](#endnote-41).)

При изучении данного периода, среди прочих, очень важной является проблема всестороннего исследования театрально-зрелищного контекста, способствовавшего формированию предпосылок развития русского национального театрального искусства.

Процесс этот корнями своими уходит в век XVII‑й, точнее в последнюю его треть. Именно тогда в культурном развитии России произошли коренные изменения, связанные с переходом ее от средневековья к культуре Нового времени. Это означало, что старая Русь порывала со своей средневековой замкнутостью, вливалась в мировой (европейский) культурный процесс, вступала во взаимодействие с ним. Взаимодействие это на первых порах проявлялось в том, что Россия вглядывалась в новые для нее элементы культуры и быта и как бы примеряла их к себе, заимствуя готовые формы, затем вживалась в них и, наконец, освоив на свой лад, сбрасывала чужую оболочку, ставшую ненужной, являя новое и самобытное создание.

Театр явился одним из главных элементов культуры Нового времени. Но чтобы этот новый элемент стал неотъемлемой частью национальной культуры, нужно было время, в течение которого театральное искусство пустило бы корни и прижилось во всех слоях русского общества.

На развитие русской культуры Нового времени (и в частности, театра) оказали влияние многие факторы, которые схематично можно разделить на «внутренние» (связанные с сильным воздействием древнерусской культуры и литературы) и «внешние» (связанные со взаимодействием с культурой западноевропейской). И те, и другие входили в театральный контекст.

{38} Среди «внешних» факторов нужно отметить деятельность в России в указанный период западноевропейских трупп и отдельных артистов.

В предшествующей главе мы уделили особое внимание функционированию итальянских трупп на русской придворной сцене в 1730‑е годы, представления которых стабильно вошли в культурную жизнь России и сыграли значительную роль в активизации процессов формирования нашего национального театрального искусства. Однако эти спектакли, как известно, были непосредственно доступны не очень широкому (точнее, не самому широкому) кругу тогдашних зрителей. В русском же обществе той поры постепенно укоренялась потребность в постоянных театральных представлениях, но собственных средств для этого, то есть исполнительских сил, драматических произведений, материального оснащения и даже зрительской подготовленности было еще недостаточно. Широкому зрителю для утоления театрально-зрелищной жажды нужна была обильная пища из всевозможных зрелищ с различной степенью и элементами театрализации. И таковая оказалась предоставленной к услугам разных слоев и категорий русской публики иностранными «вольными» театральными предпринимателями и артистами (существовавшими помимо и независимо от императорского двора и не финансировавшихся государственной казной).

В конце XVII века приезды их являлись еще большой редкостью, но начиная со времен Петра I они учащаются, общественная театрально-музыкально-зрелищная жизнь активизируется, и к 1730‑м годам, особенно в двух столицах, становится насыщенной интенсивной и разнообразной (по данной теме нами собран новый обширный архивный документальный материал, опубликованный в разных изданиях[[42]](#endnote-42)).

Приезжали отдельные актеры и труппы: английские, французские, голландские, и особенно часто немецкие. Предлагали свои услуги целые оркестры и одиночные музыканты-солисты, для выступлений которых в конце 1730‑х годов возникла необходимость устроить в Петербурге специальный «Концертный дом». Наведывались «позитурные мастера» (позы, движения), «шпрингмейстеры» (акробаты), «баланцыры» (плясуны на проволоке, канатоходцы), «кунстмейстеры», «штукмейстеры» (фокусники, жонглеры) и «показатели» всевозможных «дивотворств» и чудес Очень много прибывало кукольников, причем с {39} куклами различнейших видов: механическими, марионетками, перчаточными и пр. («в ящиках», «выпускными», «фигурами-автоматами», «с ширмами» и т. д.).

Несмотря на все перечисленное разнообразие трупп и артистов, их национальную принадлежность, жанровые и видовые особенности, в их представлениях было больше сходства, нежели различия. Называли себя эти и артисты, и руководители небольших, как правило, трупп по-разному: «комедиант», «баланцырный мастер и комедиант», «комедиант позитурный мастер», «кунстмейстерский комедиант», «комедианский показатель», «кукольный комедиант», «кукольный игрец» и т. п. В основе — «комедиант», то есть представляющий, показывающий, играющий «комедию». А «комедия» — спектакль, или «игра» — являла собой тип представления «долитературного» театра с установкой прежде всего на «зрелище» весьма разнородное подчас по своему составу. Чаще всего это были небольшие пьески или сценки в духе комедии дель арте (хотя в это время уже имевшие закрепленный литературный текст, со значительной долей импровизации, что делало их идентичными комедии дель арте), включавшими обязательно музыкальное сопровождение, вокальный элемент, цирковые трюки, акробатические номера; а иногда соединявшиеся с механическими «чудесами» и диковинками (часто в виде огромных кукол-автоматов), с эффектами фейерверков и иллюминаций.

Эти представления были эмоционально заразительны и доступны для восприятия самой неискушенной аудитории любой национальности, так как не требовали знания чужого языка и перевода.

Первая такая труппа, прибывшая в Россию в царствование Петра I, о которой мы имеем документированные известия, — труппа И.‑К. Эккенберга — «мужа силы чрезвычайной», имевшего при себе «куриозную компанию, при которой находится аглинская танцовальная мастерица». Он сочетал в себе искусство циркового артиста (атлета-силача) и исполнителя пьес типа «Главных и государственных действ». Эккенберг появился в Петербурге в 1719 г. (сохранилась афиша о его выступлениях от 17 марта, давно известная историкам); 16 апреля Петр I пожаловал ему Патент «о повольности оказания его эскуства за заплату российского государства во всех провинциях». До сих пор текст его был неизвестен историкам и они называли Патент «почетной грамотой», так как опирались на сообщение об этом событии, почерпнутое из {40} записок Вебера, не точно переведенных в данном месте, тогда как Патент — не что иное, как одна из первых «привилегий», выданных иностранным артистам в России.

За петровское время, как нам удалось выяснить, Россию посетило немало западноевропейских трупп. В 1721 году — итальянцы — «кунстмейстеры» Жан Бернерт и Франц Шемин с учениками: Степаном Борелем, Иосифом Борелем, Гиргеном Борелем, Людвигом Генте, Онором Лангом, Иосифом Белингом, Яганом Антоном, Келером Бабтистом, Говерсом Иосифом Лотаром («которые были для прокормления своего в российском государстве»).

В 1723 – 25 гг. — немецкая «банда» И.‑Г. Манна («комедии директора Ягана Гиндрихмана, который приехал з женою ево и з детми, и з другими камедианты для играния комедей»).

В 1725 году — труппа Ягана Грига (Иоханнеса Григха; уроженца «венгерской земли, позитурного мастера», прибывшего «ис Помарании, из Штетина в Санктпитербурх для показания позитурных штук, <…> да при нем сын Паулус да служитель Даверк»).

В 1726 году — труппа «францужин комедиантов Петра Ишотура с товарыщи четырех человек».

В конце 1726 года — труппа «английской нации камедианта» Вилима Дурома («для показания по науке своей комедей з женою своею Елизаветою, да при ней две дочери Деяна да малолетная Сусанна, да пасынок Яган Готфрид, да служители Кристоф Фурие да Юрка»).

Уже при Петре II прибыло несколько французских трупп. В самом конце 1727 – начале 1728 гг. — Жака Ренольта «с компаниею своею», которая состояла, собственно, из одной семьи: самого руководителя — Ренольта (Жака, Жана, Якова, Сана), его жены Катерины Тилман, дочери Катерины и четырех сыновей: Антона, Петра, Михаила (имя четвертого неизвестно).

В ноябре 1728 года — «из Голландии, из города Амстердама, французы — города Парижа комедианты» Якоб Риу (Риол) с женою Катериною Итхенен, с сыновьями и одною дочерью; Франц Ван Дуклей, Лак Адлулизи с женою Катериною и с сыном Францем («для играния комедии»).

Тогда же, из того же Амстердама, приехали еще «французены ж, комедианты» Гемей Вили с женою Барбарою Деграф, с сыном Яганом Гилом и с «служащей» Марьею Ярсон.

{41} В сентябре 1729 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» было опубликовано весьма примечательное объявление: «при сем чинится известно, что здешние французские комедианты заутро, то есть в среду 17 дня сего месяца, ради щастливого рождения тамошняго (т. е. французского, — *Л. С*.) Принца безденежно играть будут и к тому всех охотников призывают. Во оной комедии будет представлен Педант скрупулес, или советник школьный мастер, а по комедии будет представлен обманутый охотник». Несомненно, что это объявление Относится к выступлениям или одной из указанных французских трупп, или к спектаклю, сыгранному ими совместно. На него давно отреагировали музыковеды: впервые это объявление отметил Н. Финдейзен[[43]](#endnote-43) в исследовании, посвященном музыкальному театру, и затем Мозер[[44]](#endnote-44) упомянул его в работе о комической опере. Однако о самой труппе они не имели никаких сведений. Историк музыки О. Е. Левашева сочла это «предысторией существования французской комической оперы в России» и (со ссылкой на Мозера) она писала по этому поводу: «Первый спектакль приезжей французской труппы состоялся в 1729 году в Петербурге, когда французские гастролеры представили при дворе два небольших фарса: “Счастливый педант”[[45]](#footnote-3) (“Le pedant scrupuleux”) — по предположению А. Мозера, это была переделка комедии Мольера “Доктор-педант” и “Обманутый охотник” (“Le chasseur trompe”). По характеру эти пьесы напоминали импровизированные интермедии, в духе итальянского театра дель арте»[[46]](#endnote-45).

Из вновь найденных документов следует, что это была, во-первых, «вольная», а не придворная труппа (хотя известно, что они выступали и перед Петром II в Москве «в слободском дворце»), во-вторых, давала она не комические оперы, а представления, которые мы описали выше. Это подтверждается сведениями, относящимися к труппе Жана Ренольта, на которой следует заострить внимание.

Эти артисты приехали в Россию из Саксонии по паспорту, выданному им в Дрездене 19 сентября 1727 года от гофмаршала двора Саксонского курфюрста Августа II. В одном из документов о данных комедиантах говорится, что они «пред Его Королевским Величеством несколько раз играли комедии» (здесь и далее подч. мною, — *Л. С.*), а в другом — что они «на театре действовали и свою экзерцицию в разных штуках зело поспешно отправляли». Здесь {42} очень наглядно ставится знак равенства между «игранием комедии» и «экзерцицию».

В 1728 году (в августе) российскую столицу посетили «из Швеции, из Стехголма, галанские земли города Амстердама баланцырный мастер Яган Сифридус Шулц з женою Марьею Елизабет Линдеман, с малолетними детми: с сыном Яганом Фалентин Шулц, з дочерью Ульяною Софиею Шарлотта, и с хлопцем Яганом Гунсеном; да французской земли, города Парижа танцмейстером Якоб Рофин Десок».

Остановимся еще на одной труппе — Ягана Григга, наезжавшем в Россию не единожды. Во второй раз он прибыл из Швеции, где выступал с немецкими комедиантами: Яганом Волкау, Самуилом Шатте, Готлибом Мориц (все трое с женами), Вильгельмом фон Штаффеном, Августином Бемекин, Яганом Кристианом Ламбертом, Еристом Фридрихом Фейлем. Они приехали в 1734 году сначала в Ригу «для прокормления своего театром», а оттуда Григг со своим пасынком Карлом Антоном Паули и с служителем Матисом в 1735 году проследовал в Петербург «для играния комедий». Сочетание употребляемых слов «театра», «играния комедий» и названной его профессии «комедиант позитур махер» (в документах о втором его приезде) дает нам основание считать, что «комедии», представлявшиеся труппой Григга, и в большом составе, и в малом, были сродни тем, какие давала труппа Ренольта и прочие гастролеры.

В марте 1727 года в Петербург прибыли «из Ревеля цесарской земли, города Франтомея (т. е. Франкфурта-на-Майне, — *Л. С*.) баланцырной мастер Данила Махер; (и) пруские земли, города Кенисберха баланцерной мастер и комедиант Ягас Кристофор Сигмунд, для прокормления своего показанием разных баланцырных вещей». Приезд последнего имел весьма важные последствия для театральной жизни России Нам пока неизвестно, сколько пробыл Сигмунд в этот свой приезд (некоторые историки считали, что он играл еще в труппе Манна). Следующий раз его имя упоминается в документах в 1732 году: 7 февраля «проехал чрез Ригу камедиант Сигмунт» (то есть он пересек границу). Здесь он встретился, вероятно, со своей женой Елизаветой и в марте приехал с ней в Петербург. Но уже в июле они вдвоем отъехали в Швецию. Через год, с июле 1733 года, они вновь вернулись в Петербург и 7 числа играли «в комнате» императрицы Анны Иоанновны «кукольную комедию».

{43} На протяжении 1730‑х годов Зигмунд мигрировал один и с семейством за границу (в разные государства и города) и обратно в Россию и, наконец, осенью 1742 года, приехав из Кенигсберга, после подачи нескольких прошений императрице Елизавете Петровне, получил привилегию на содержание в России Немецкой комедии, к которой мы вернемся позже.

Помимо довольно предприимчивого Зигмунда в 30‑е и 40‑е годы XVIII века в Россию приезжало множество кукольников разных национальностей из различных европейских государств с куклами всевозможных видов. Среди «кукольных показателей» бывали часто итальянцы, немцы, но особенно жаловали русского зрителя «савоярды», многие из которых посещали нашу страну на протяжении нескольких десятилетий, как, например, большая семья во главе с Себастьяном Кемином, фамилию которого писали очень по разному Шемин; Хемин, Пиемин, Чюмин и пр.

Наезжали кукольники «с компаниею» чаще всего в летние месяцы, приурочивая, вероятно, свои выступления к ярмаркам и народным гуляньям, происходившим в основном на вольном воздухе. В холодное же время года представления происходили, по всей вероятности, в трактирах, где и останавливались как правило приезжавшие кукольники (в 1749 году в Петербурге выстроили специальный «комедианский анбар»). Из документов следует, что, отбывая, кукольники оставляли в России одного из своих компаньонов, который являлся как бы их представителем, он обживался, содержал место жительства «кукольных игрецов», хранил театральный инвентарь, координировал приезды своих компаньонов, и, конечно же, показывал «кукольную комедию».

До недавнего времени историкам были известны имена лишь трех иностранных кукольников, работавших в России в I половине XVIII века. Нами был выявлен и собран значительный документальный материал о деятельности иностранных кукольников в указанный период (около 100 документов с 1721 по 1750 год)[[47]](#endnote-46). На основании их можно утверждать, что представления кукольников, как иностранных, так и своих[[48]](#endnote-47), занимали в тогдашней театрально-зрелищной панораме России одно из главных мест и являлись едва ли не самыми популярными среди русских зрителей всех слоев, начиная с самих монархов и их придворных, и конечно же, у «низов». Причем одни и те же исполнители-кукольники показывали «игру» свою и «в доме Его царского величества и в других господских домах, и публично».

{44} Увлечение в этот период (да и вообще на протяжении всего XVIII века) кукольным театром ничуть не мешало, а скорее помогало неопытным еще зрителям той поры познавать и осмыслять театр «настоящий» (то есть «живых» актеров), его законы и эмоциональную стихию.

В. Н. Перетц, создавший одним из первых краткую историю этого вида зрелищного искусства — «Кукольный театр на Руси» («Исторический очерк», опубликованный в 1895 году), высказал мысль, которую мы хотели бы подчеркнуть: «кукольный театр — это живой театр в миниатюре», и многие пьесы, шедшие в XVIII веке на «живом» театре, попадали вскоре на кукольную сцену.

У историков европейского кукольного театра существует мнение, что многие маски итальянской комедии дель арте пришли из народного итальянского кукольного театра, и что кукольники посредством кукол-марионеток представляли тот же репертуар и разыгрывали тот же тип театрального представления, что и актеры комедии дель арте. Йорик, например, сообщает: в XVII веке почти все итальянские актеры комедии дель арте достигли большой известности благодаря тому, что до того, как пришли на сцену, были хозяевами кукольных театров.

В этой связи, напомним весьма показательный документальный штрих: среди оставшихся после отъезда из России (в конце 1731 года) итальянских артистов первой труппы комедии дель арте, «комедианского платья, театра и протчих, к тому подлежащих уборов» — находились «4 малых театра кукольных». Среди многочисленных документов, относящихся к деятельности данной труппы комедии дель арте, нет упоминаний о приезде с ними кукольников и о публичных кукольных представлениях, даваемых этой труппой. Вероятнее всего, итальянские артисты в свободное от большой сцены время развлекались сами и развлекали русских придворных, разыгрывая куклами те же пьесы, которые они же исполняли на большом, «живом» театре.

В. Н. Перетц, в упоминавшейся уже здесь работе, констатирует, что часто «ютились вместе» в одной труппе «настоящий» и кукольный театр (то есть исполнители того и другого).

Творческая судьба И.‑Х. Зигмунда может служить яркой иллюстрацией к тому, насколько театры кукольный и «живых» актеров (а также цирковое искусство) были в то время тесно связаны; и как, чутко откликаясь на потребности широкой русской публики, опытные западноевропейские артист меняли свой профессиональный {45} профиль, будучи в основном синкретическими мастерами.

Итак, в марте 1742 года еще из Берлина, Зигмунд послал императрице Елизавете Петровне прошение о даче ему привилегии, в июле эту же просьбу повторила его жена, и 17 сентября 1742 года Сенатом была подписана привилегия «немецкой банды камедианту Зихмунду з женою ево Елисаветою» на содержание комедий в Москве и Петербурге (и «подлежащее к комедии строения место отвесть»), а также в Риге, Нарве, Ревеле и Выборге (где «комедии играть в наемных у партикулярных людей домах или на наемных же у тамошних жителей землях, построенных своим иждивением покоях»).

Появление в нескольких городах Российского государства, а особенно в обеих столицах, Немецкой комедии — постоянно действующего, а не эпизодически наезжающего, как ранее, стационарного, а не дававшего спектакли в случайных и плохо оборудованных помещениях, публичного профессионального городского театра имело огромное значение для развития русской театральной жизни. Зрителем спектаклей «вольной» труппы мог стать любой желающий, включая крепостных дворовых людей, лишь бы платили за вход. И в течение 40‑х годов XVIII века Немецкая комедия завоевывает необыкновенную популярность среди широких слоев российской публики, включая самые «низы».

Репертуар Немецкой комедии был таким же, как и у многих небольших «вольных» трупп, о которых мы говорили выше, но, конечно же, с большим разнообразием. Он состоял из небольших пьес или импровизированных сценок в духе комедии дель арте, понятных любой аудитории, так как персонажи и их характеры были уже хорошо знакомы русской публике, приправленных всем, о чем говорилось выше. А когда немецкие актеры хотели снискать у русской публики особенный успех, они исполняли некоторые эпизоды или сценки на русском языке, присовокупляя и русские песни с танцами (как сообщает Зауервейд). Когда же давались большие и сложные для восприятия русского зрителя представления, — то есть требовавшие обязательного понимания текста и аллегорического смысла — то спектакль снабжался печатной программой-переводом (опыт перевода итальянских «сценариев» был хорошо освоен).

Немецкая комедия оказала несомненное влияние на формирование и активизацию деятельности русских любительских трупп {46} «охотников», постепенно преобразовывавшихся в эти годы в полупрофессиональные партикулярные труппы Для них немецкий театр служил сначала неким образцом, подчас единственно свободно доступным источником «настоящих», то есть профессиональных театральных впечатлений. Затем русские «охотники» вступают с Немецкой комедией во взаимодействие и в тесный профессиональный контакт, вплоть до сдачи в аренду российским актерам немецкого «комедиантского дома» со всем его гардеробом и реквизитом и, вероятно, декорациями (об этом мы подробно писали в наших предыдущих работах)[[49]](#endnote-48).

С самого начала 1750‑х годов интерес к представлениям Немецкой комедии сменяется у русского зрителя интересом к собственному национальному театру, заявившему о себе в активной деятельности полупрофессиональных партикулярных трупп, окончательно сформировавшихся в самом конце 40‑х – начале 50‑х годов XVIII века. К середине 1750‑х годов Немецкая комедия, выполнив свою важную миссию, перестает пользоваться успехом у русской публики, которую во многом сама же воспитала И хотя потом, на протяжении II половины XVIII века в России, и конечно же, в обеих ее столицах, и появлялись немецкие труппы, однако спектакли их уже не вызывали такого живого интереса, как в прошедшие десятилетия.

Итак, всестороннее и широко документированное изучение театрально-зрелищного контекста России XVIII века, представленного здесь, конечно же, не целиком, а лишь отдельными его сторонами, дает нам возможность — и тем ставит нас перед необходимостью — создания истории существования и функционирования в России того времени отдельных западноевропейских театров (национальных театральных систем), в частности, немецкого (а также итальянского, французского и др.).

Ранее это оказывалось невозможным, во-первых, из-за идеологической узости — долгие годы в нашей исторической науке собственно русское театральное искусство строго отграничивали, отгораживали от западноевропейского даже тогда, когда представители его творили непосредственно на российской сцене, сведения о них казались необязательными для истории нашего национального театра.

Во вторых, из-за фактологической узости — не было достаточного документального материала и, казалось, его уже не найти.

{47} В‑третьих, из-за методологической узости, свойственной историкам театра в XX‑м веке, привыкшим к четкому разделению исполнителей на актеров музыкального, драматического, эстрадного, циркового, кукольного и др. театров, тогда как в веке XVIII‑м, а особенно в I половине его, все эти виды и жанры существовали в неразрывном единстве в одном представлении.

Историю же того или иного национального театра нужно изучать, во-первых, в контексте театрально-зрелищного искусства их страны, со всеми национальными особенностями, во-вторых, в контексте европейского театрального искусства учитывая доминирующие влияния (стилевые, типологические и пр.), в‑третьих, в контексте русской культурной жизни, учитывая, что труппы, долго пребывавшие в России, явно ассимилировались и приобретали новые качества.

Только в таком случае мы всесторонне исследуем театрально-зрелищный контекст, в котором формировалось и развивалось национальное театральное искусство и сможем объективно «вписать» Россию в западноевропейский и мировой культурный контекст.

# **{****49}** IV **{****50}** Русские труты «охотников» и «всенародный» театр на Девичьем поле

{51} В развитии и формировании нашего национального профессионального театра значительную роль сыграли русские городские, так называемые, партикулярные труппы[[50]](#footnote-4), деятельность которых явилась как бы последней полупрофессиональной ступенью от театра любительского к профессиональному. Именно из такой труппы, как известно, вышел «первый русский актер» Федор Волков и его товарищи по сцене.

Когда же появились в России XVIII века подобные партикулярные труппы «охотников»? В. Н. Всеволодский-Гернгросс датирует их первые спектакли 1731‑м годом[[51]](#endnote-49), мотивируя тем, что на титульном листе дошедшего до нас текста комедии «Акт о Калеандре», входившей в репертуар этих трупп, стоит надпись: «скомпанованный в Москве 1731 году июля в 16 день»[[52]](#endnote-50). А. Ф. Малиновский, опираясь на воспоминания старших современников, писал о 30‑х годах XVIII века: «Между тем в обеих столицах появлялись иногда публичные *игрища* (курсив мой, — *Л. С.*). Студенты Московской Академии и приказные служители на святках и на масленице представляли Евдона и Берфу, Соломона и Гаера и другие тому подобные нелепицы <…> 1735 года Артиллерийской школы солдатские дети завели в С-Петербурге театр и привлекли к себе немалое число охотников»[[53]](#endnote-51). Я. Штелин, приехавший в Петербург в 1735 году, в своих «Известиях о театре в России» сообщает, как очевидец, следующее: «Подобные (школьным, — *Л. С*.[[54]](#footnote-5)) и еще более жалкие комедии я видел также {52} на масляной неделе в Петербурге, разыгрываемые конюхами императорской конюшни на сеновале, покрытом рогожами или в другом, тому подобном, необорудованном помещении. Все годы на масленицу, а также в рождественские праздники в вечерние часы подобными же людьми исполнялись такие же театральные сценки для простого народа»[[55]](#endnote-52). Вот, собственно, почти и все самые значительные данные, в основном мемуарного характера, которыми мы располагаем о раннем периоде существования городских партикулярных трупп «охотников».

Об их деятельности в более позднее время — конца 1740 – 60‑х годов — поведали материалы, найденные в московских архивах И. Е. Забелиным, опубликованные им в конце XIX века[[56]](#endnote-53). Среди документов подлинные челобитные руководителей партикулярных трупп «охотников», поданные в Московскую полицмейстерскую канцелярию, с просьбой дать разрешение на «играние российских комедий»: две челобитные 1749 года от Кондратия Байклова и Василия Хилковского; одна — 1755 года от Ивана Нординского; три — 1757 года от Михаила Кочергина, Алексея Пичулина и Петра Баскакова; одна — 1767 года от Петра Тимофеева; одна — 1768 года от Ивана Голубева. Кроме этого, Забелиным были найдены три контракта на наем помещения для представления комедий несколькими из вышеназванных руководителей трупп. Хотя все эти документы были им опубликованы не целиком, а лишь в отрывках и без ссылок на архивохранилище, до недавнего времени они оставались единственно известными историкам театра документальными сведениями о существовании трупп «охотников» в указанные годы, порядке устройства их спектаклей, составе участников и т. п.

В 1953 году часть документов, обнаруженных Забелиным, была опубликована полностью (по копиям из его архива, хранящегося в ГИМе) в сборнике «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»[[57]](#endnote-54) и к ним присовокупили пять новых документов — «Определения» Московской полицмейстерский канцелярии на челобитные уже известных нам по публикации Забелина руководителей трупп.

Автору удалось найти и собрать новый обширный архивный материал, позволяющий представить деятельность московских городских партикулярных трупп более полно и систематизированно[[58]](#endnote-55).

{53} Архивные материалы за 30 – 80‑е годы XVIII века позволили выявить 46 московских партикулярных трупп[[59]](#footnote-6). На основании документов в существовании и деятельности русских городских трупп «охотников» можно выделить два этапа: «ранний» и «зрелый». «Ранний» — 1730 – 40‑е годы — этап чисто любительский, со всеми присущими любительству признаками: бессистемность, эпизодичность, случайность во всех моментах деятельности. Существеннейшим среди них является то, что спектакли играются в случайном и, главное, в необорудованном специально для этого помещении. Я. Штелин подчеркивает это: «Они не имели какого-либо определенного места или сцены, а играли то там, то здесь». Эти представления не случайно и мемуаристы (см. Штелина, Малиновского), и документы (см. нашу публикацию) называют «игрищами»; у просвещенных современников отношение к ним весьма неуважительное, а у властей — даже подозрительное. Так, например, в январе 1745 года «учеников» полотняной фабрики, «учениковых жен» и «солдатских женок», «которые взяты в доме Огарева на игрище», Московская полицмейстерская канцелярия приказала: «за оную продерзость — за собрание на игрища, и за бой соцкого, и за разбитие дозора, и за отбой других взятых — учинить наказанья кошками нещадно». В январе 1751 года разбиралось еще одно подобное же дело: «Небезызвестно в Московской полиции, что в квартире II‑ой команды писаря Ильи Скорнякова имеетца приезд разных чинов, как мужеска, так и женская полу людей, и в той ево, Скорнякова, квартире чинитца непотребство, от чего бывают немалые шумства <…> У него, Скорнякова, в квартире о святках в два вечера были игрища, на которые приходили разных чинов люди и девки». Приведенную при этом «девку» Анну Емельянову также «наказали кошками», а самого хозяина Скорнякова, вдобавок к наказанию, еще понизили в должности.

Однако, несмотря на довольно суровые наказания, интерес к театральным зрелищам разного рода среди широких масс рос неуклонно и на святках или масляной неделе желание побывать на представлении («игрище», «комедии», «кукольной игре») было так велико, что на них стекались не только со всех концов Москвы, {54} но и из окрестных, довольно удаленных, мест. Так в феврале 1746 года в доме комедианта Петра Якубовского были задержаны многочисленные «женки» и «девки», пришедшие в Москву «без пашпорту» «для смотрения кукольной игры». Все они были строго наказаны: «Анне Ивановой, учиня за приход в Москву без пашпорту наказание кошками, и, чтоб она шла к мужу своему по прежнему, дать пашпорт; <…> Марфу Иванову до возвращения мужа своего ис походу, для определения на прядильный двор и получения за то на пропитание заработанных денег — отослать в Мануфактур коллегию; Алену Михайлову, взяв приводные деньги, отдать в дом помещицы (ее, — *Л. С*.) Зиновьевой с роспискою; салдатскую дочь девку и драгунскую жену Прасковью Васильевну для определения на прядильный двор — отослать в Мануфактур коллегию; да впредь в Москве праздно (б) не шатались».

А. Ф. Малиновский, говоря о раннем этапе развития русского театра, не случайно заключал: «Стечение их на сии грубые позорища вещало о необходимости национального порядочного театра; но многие предстояли тому препятствия: во-первых, не доставало для поддержания оного писателей и хороших творений, притом, не было и людей, которые бы особенно предопределили себя званию актеров»[[60]](#endnote-56).

К концу 1740‑х годов, точнее в 1749‑м, наступает новый — «зрелый» этап в деятельности городских партикулярных трупп «охотников». Датировать его 1749‑м годом стало возможным, исходя из вновь полученных документальных данных, обнаруженных в архиве Московской полицмейстерской канцелярии (присовокупляя, конечно же материалы других фондов и архивов).

Именно в 1749 году в документах Московской полицмейстерской канцелярии появляются «Решения» по челобитным руководителей трупп «охотников», обращавшихся с просьбами о дозволении играть «Российские комедии». Как уже говорилось выше, И. Е. Забелин в конце XIX века нашел два подлинных дела с челобитными, поданными в 1749 году, но, будучи единичными, эти документы не могли тогда рассказать больше того, что эти партикулярные труппы в этом 1749 году уже существовали. Все историки, занимавшиеся данным периодом развития русского театра, цитируя найденные Забелиным документы, сетовали, что нет таковых же более ранних годов, считая, что они не сохранились. {55} Теперь же можно сказать, что более ранних идентичных документов, по всей видимости, и не было[[61]](#footnote-7).

Именно в тот момент — в 1749 году происходят качественные изменения в деятельности любительских трупп «охотников» — переход их в новую фазу развития и профессионализации, которая и повлекла за собой новые формы заявления о своем существовании: официальное сообщение о публичных спектаклях. В связи с этим официально разрешалось и «собирание» платы за вход «на комедию», что расценивалось как определенное материальное обязательство со стороны актеров и как доверие со стороны зрителей. Это официальное публичное заявление о себе подчеркивало, что данная труппа претендовала на иное, нежели прежде, отношение к своей деятельности. В «Определении» полицмейстерской канцелярии в ответ на челобитную с просьбой «дать позволение для играния Российской комедии», поданной от руководителя труппы Василия Хилковского в декабре 1749 года, следовала резолюция: «<…> освидетельствовав акты (т. е., пьесы, — *Л. С.*), ежели оные не противные (законам, — *Л. С*.) и не богомерзкой игры, <…> в содержании той камедии позволить <…> а, между тем, нет ли запретительного указа — справиться и, выписав, доложить немедленно». На эту фразу, подчеркнутую нами, обратил еще свое внимание И. Е. Забелин и процитировал ее целиком[[62]](#endnote-57). Но, не имея достаточного объема документальных данных о партикулярных труппах, а лишь несколько отдельных свидетельств, невозможно было определить значение этого документа 1749 года, как первого в истории официального существования трупп «охотников». После Забелина этот документ был опубликован целиком в сборнике «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»[[63]](#endnote-58), но не точно датированный: хронологически он был поставлен после документа (тоже о разрешении играть «российскую комедию»), разбиравшегося канцелярией позже на целых девять дней. Из‑за смещения датировки смысл отмеченной нами фразы не выявился так очевидно. Теперь же этот (уже ранее известный) документ декабря 1749 года, вписанный в контекст всего вновь найденного {56} материала, приобретает значение определяющее, как первый в официальном разрешении публичных спектаклей трупп «охотников», что и дает основание говорить о начале нового этапа в их деятельности.

Со вступлением в новый, «зрелый» период своего существования (с конца 1749 г.) деятельность городских трупп «охотников» неуклонно активизируется, что наглядно подтверждают документы. Привести здесь все обнаруженные материалы не представляется возможным, поэтому мы составили схему-сводку функционирования московских трупп «охотников» за все, известные нам годы[[64]](#footnote-8):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| кто заявлял (руководитель труппы) | в какие числа играли | какие дома и у кого арендовали |
|  | **1749** |  |
| «1. Государственной Берг коллегии канцлярист Василий Хилковский да Дворцовой щетной канторы канцелярист Иван Глушков | на Святки с 25 декабря по 6 января (1750 г.) | во 2‑й команде на Дмитровке две палаты князь Андрея княж Федорова сына Вяземского. |
| 2. Санкт-Петербургского полку сержанта Петра Канищева служитель Кондратий Байкулов | на Святки | за Пречистенскими вороты в приходе Живоначальной Троицы, что в Зубове, в доме князь Николая Александрова сына Засекина. |
| 3. Московской Греко-латинской академии студент Иван Ильин сын Голстунской | на Святки | в доме князь Якова княж Семенова сына Борятинского (на Солянке. — *Л. С*.). |
|  | {57} **1750 год** |  |
| 1. Дворцовой щетной канторы копиист Петр Андреев | с 28 января до Великиго поста (т. е. 5 марта) | в Белом городе палаты князя Андрея Вяземского. |
| 2. Второй гильдии купцы Василий Саврасов, Алексей Кисельников | с 28 января до прибытия Гильфердинга из С.‑Петербурга | в 9‑й команде за Красными вороты, за земляным городом комедианский дом иноземца Петра Гильфердинга (Немецкая комедия. — *Л. С*.). |
| 3. Ведомства Святейшего Правительвующего Синода студент Иван Федоров сын Фрязин да московской словеногреколатинской академии студент Леонтий Иванов сын Соловьев | с 1 ноября по 8 января (1751 г.) | комедианской дом за Красными вороты (Немецкая комедия. — *Л. С*.) у московских купцов Василия Саврасова и Алексея Кисельникова. |
| 4. Ревизион коллегии подканцелярист Матвей Сивцов | с 12 октября по 15 января (1751 г.) | в наемных им во 2‑й команде в приходе церкви Николая Чудотворца, что на Хлыне, в доме лейбгв. Измайловского полку сержанта Ивана Толстова каменных дву палатах. |
| 5. Государственной Камор коллегии копиист Степан Степанов | на святки | в 1‑й команде в доме князя Якова Борятинского |
| 6. Второй гильдии купец Семен Посников | на святки | в доме князя Андрея княж Федорова сына Вяземского |
| 7. Третьей гильдии купец Михаила Никитин | на месяц (со святок) | в Немецкой слободе в о бывшего графа Степан Васильевича. |
|  | {58} **1751 год** |  |
| 1. Дому княгини Анны Львовой дочери Трубецкой служитель ее Илья Якубовский | с 10 января на месяц (для играния кукольной комедии) | в доме полковника Григория Богданова сына Засекина. |
| 2. Артиллерии капрал Петр Рудин | на святки | в доме князь Якова Семенова сына Барятинского в 1‑й команде на Солянке. |
| 3. Второй гильдии купцы Алексей Носов и Сергей Григорьев | на год | имеющийся в Москве за Красными воротами немецкой банды директора Петра Гильфердинга камедианской деревянной дом. |
|  | **1752 год** |  |
| 1. Греколатинской академии студент Алексей Иванов | на святки | двор князь Якова Семенова сына Борятинского в 1‑й команде на Солянке. |
| 2. Московской словеногреколатинской академии студент Андрей Смирнов | на святки | в наемном доме лейбгвардии Преображенского полку поручика Николая Алексеева сына Щепотьева во 2‑й команде в белом городе в приходе церкви Николая Чудотворца, что на Хлынове. |
|  | **1753 год** |  |
| 1. Греколатинской академии студент Алексей Иванов | на святки | двор князь Якова Семенова сына Борятинского в 1‑й команде на Солянке. |
| {59} 2. Дому вдовствующей штате дамы княгини Анны Львовны Трубецкой служитель Илья Якубовской | на год (для публичной кукольной комедии) | в доме коллежского советника Василия Неелова в 6‑й команде близ Петровских ворот деревянной покой. |
|  | **1754 год** |  |
| 1. Словеногреколатинской академии студент Сергей Дубровской | с 7 декабря великого поста 1755 г. (т. е. 22 февраля) | дом порутчика князь Алексея Путятина в 1‑й команде за Варварскими вороты в приходе церкви Кира и Иоанна что на Солянке (бывший дом кн. Барятинского. — *Л. С*.). |
| 2. Штате дамы княгини Анны Львовны Трубецкой — служитель Илья Осипов сын Якубовский | с декабря на три месяца | у Петровских ворот в дом советника Василия Неелова в особливом покое. |
|  | **1755 год** |  |
| 1. Словеногреколатинской академии студент Сергей Дубровской | с 5 декабря до великого поста 1756 г. (т. е. 6 марта) | дом действительного камергера Алексея Андрееича Хитрово в 1‑й команде за Варварскими вороты в приходе церкви Кира и Иоанна, что на Солянке (дом бывший кн. Барятинского, а потом кн. Путятина. — *Л. С*.). |
| 2. Собственной ЕИВ вотчинной канторы стряпчий казанской семинарии студент Иван Нардинский | на святки | в 1‑й команде у Ильинских ворот в доме Новгородского драгунского полку подполковника Александр Прокофьева сына Соковнина в наемных палатах |
| {60} 3. Дому статс дамы княгини Анны Львовны Трубецкой служитель ее Илья Якубовский | с 20 декабря на два месяца (для играния кукольной комедии) | в 6‑й команде в доме коллежского советника Василия Неелова особливой один покой. |
|  | **1756 год** |  |
| 1. Московской словеногреколатинской академии студент Сергей Ларионов сын Дубровской | на святки и до 20 января (1757 г.) | дом Володимирского драгунского полку порутчика Ивана Михайлова сына Иванчина-Писарева в 1‑й команде в приходе церкви кн. Владимира Ивановского монастыря. |
| 2. Штата графа Петра Ивановича Шувалова дому переводчика Петра Ивановича Матюшкина служитель Алексей Пичулин | на святки | дом лейбгв. Преображенского полку капитана порутчика Дмитрия Михайлова Матюшкина во 2‑й команде на Здвиженке. |
| 3. Штате дамы княгини Анны Львовны Трубецкой служитель ее Илья Якубовский | со святок на три месяца (для содержания кукольной комедии) | в доме двора ЕИВ певчего Кирилл Степанова сына Рубановского в 9‑й команде в Плетешках особой покой. |
|  | **1757 год** |  |
| 1. Дому подпоручика Петра Иванова сына Матюшкина служитель Алексей Пичулин | с 23 ноября по 20 февраля 1758 г. | дом лейбгв Преображенского полку капитана порутчика Дмитрия Михайлова сына Матюшкина во 2‑й команде на Здвиженке. |
| 2. Государственной юстиц коллегии копеиста Михаила Кочергина | с 20 ноября на полтора месяца (до окончания святок. — *Л. С*.) | за Пречистенскими вороты в 3‑й команде в приходе церкви Покрова Пресвятая Богородицы что на грязи, двор лейбгв. Преображенского полку капитана порутчика Андрея Егорова сына Фаминцына. |
| {61} 3. Гофмаршала графа Гаврилы Ивановича Головкина служитель ево Юрья Иванов сын Филипов | с 12 декабря до 1 марта 1758 г. | во 2‑й команде в приход церкви Иоанна Милостивого двор морского флота капитана Петра Иванов сына Ржевского. |
| 4. Правительствующего Сената канторы копеист Петр Прокофьев сын Баскаков | с 26 декабря до 1 марта 1758 го. | Дом порутчика Ивана Михайлова сына Иванчина Писарева в 1‑й команде близ Ивановского девичья монастыря. |
| 5. Княгини Анны Львовны Трубецкой служитель ее Илья Якубовский | с 24 декабря на два месяца (для играния кукольной камеди) | в 1‑й команде в доме лейбгвардии Измайловского полку капитана Ивана Темяшева покой. |
|  | **1758 год** |  |
| 1. Канторы артиллерийской и фортификационной подканцелярист Иван Хотиев | с 18 декабря по 30 марта 1759 г. | во 2‑й команде в приходе церкви Спаса Преображения, что на Тверской улице, в доме лейбгвардии конного полку подпоручика князя Сергея Никитина сына Трубецкого. |
| 2. Дому лейбгвардии Преображенского полку капитана порутчика Дмитрия Михайлова сына Матюшкина служитель ево Илья Зверев | на святки | во 2‑й команде в приходе церкви Бориса и Глеба, что близ Здвиженского монастыря, в доме господина своего. |
| 3. Московской словеногреколатинской академии студент Василий Иванов | на святки | в 1‑й команде в белом городе в доме порутчика Ивана Михайлова сына Иванчина Писарева. |
|  | {62} **1759 год** |  |
| 1. Монетной канторы титулярный коллегии юнкер Гаврила Евстигнеев сын Фролов | с 9 декабря до 7 февраля 1760 г. | двор армейских полков капитана Ивана Михайлова сына Писарева в 1‑й команде. |
|  | **1760 год** |  |
| 1. Штате дамы Анны Львовны Трубецкой служитель ее Илья Якубовский | с 20 декабря до великого поста (т. е. до 26 февраля 1761 г. для кукольной комедии). | дом в 9‑й команде в Ново-Басманной ревизион коллегии у секретаря Льва Федорова. |
| 2. Дому лейбгвардии Преображенского полку капитана порутчика Дмитрия Михайлова сына Матюшкина служитель Илья Зверев | с 21 декабря до 26 февраля (1761 г.) | в доме вышеписанного господина ево во 2‑й команде в приходе церкви Бориса и Глеба. |
| 3. Ведомства главной дворцовой канторы слесарь Гаврила Иванов | с 17 декабря до великого поста | каменные полаты подполковника князя Сергея княж Никитина сына Трубецкого во 2‑й команде в приходе церкви Всемилостивейшего Спаса, что на Тверской. |
|  | **1761 год** |  |
| 1. Главной дворцовой канцелярии канторы канцелярист Федор Козмин | просил на год (разрешили только на одни святки) | двор лейб гвардии Преображенского полку у капитана порутчика Дмитрия Михайлова сына Матюшкина во 2‑й команде против Воздвиженского монастыря. |
|  | {63} **1764 год** |  |
| 1. Дому обер шенка, действительного камергера Александр Александровича Нарышкина служитель Иван Федоров сын Розов. | с декабря до 7 января 1765 г. | в 8‑й команде в Третьей Мещанской улице в приходе церкви Филиппа Митрополита в доме Александр Иванова сына Свечина. |
|  | **1765 год** |  |
| 1. Второй гильдии купец Михаила Семенов | с 15 декабря на месяц | у отставного прапорщика Алексея Федорова сына Глебова по контракту во дворе ево, в 1‑й команде в приходе церкви Козьмы и Демиана, что на Покровке, каменные полаты. |
| 2. Правительствующего Сената копеист Андрей Бородкин | с 25 декабря до 25 января | во 2‑й команде в доме лейбгвардии конного полку порутчика барона Петра Иванова сына Черкасова. |
|  | **1767 год** |  |
| 1. Третьей гильдии купец Василий Дмитриев | на святки | покой в 8‑й части в приходе церкви Филиппа Митрополита, что в Третьей Мещанской улице, в доме вдовы княгини Натальи Александровны Голицыной. |
| 2. Учрежденной при Сенате передела медной монеты главной экспедиции копеист Петр Тимофеев | на святки | покой в 3‑й части в приходе церкви Филипа Апостола что на Сивцевом вражке, в доме вдовы капитанши Степаниды Ивановой дочери Нетесовой. |
|  | **1768 год** |  |
| 1. Мастерской оружейной канторы поялщик Григорий Степанов да московской типографии чернильных дел мастер Иван Иванов сын Голубев | на святки | в 5‑й части в приходе церкви Живоначальной Троицы, что в Троицкой, дом статского советника Бориса Иванова сына Ярцева. |
|  | {64} **1770 год** |  |
| 1. Ведомства московской типографии рудного дела мастер Иван Голубев | на святки | в 13‑й части в селе Покровском у отставного прапорщика Евсея Богданова доме. |
| 2. Отставной вахмистр Петр Сидоров | со святок на весь год (1771 г.) | в Москве в разных домах (в ящике показывать куклы). |

Итак, согласно документам, в первый год своего официального существования (1749‑й) в Москве заявили о себе три труппы и играли они только на святках, то есть менее двух недель — с 25 декабря по 6 января (1750 г.) Следующий 1750‑й год был подобен взрыву в истории русского театра: заявили о желании играть «Российские комедии» целых семь трупп! И теперь играли их начиная с января до великого поста, то есть несколько месяцев (великий пост в 1750 г. начинался 5 марта) и затем комедии возобновились с октября, т. е. почти за 3 месяца до святок, и продолжались до начала 1751 года. Такая небывалая активность городских трупп «охотников» и побудила генерал-полицмейстера А. Д. Татищева обратиться к императрице за официальной санкцией, касающейся этих театральных трупп и вообще всей зрелищно-увеселительной городской жизни, начинавшей принимать иные формы и размеры. В ответ был издан указ, который неоднократно цитировался историками русского театра, однако, его нужно повторить здесь еще раз, так как теперь становится очевидным, что появился он не случайно именно в 1750 году: «<…> По докладу генерал полицмейстера и кавалера Ея Императорское Величество имянным своим Императорского Величества изустным указом указать соизволили: по прошениям здешних обывателей, которые похотят для увеселения честныя компании и вечеринки с {65} музыкою[[65]](#footnote-9), или для нынешнего предыдущего праздника (святок, — *Л. С*.) русские комедии иметь, в том позволении им давать и воспрещения не чинить, токмо с таким подтверждением, чтоб при тех вечеринках никаких непорядков и противных указам поступков, и шуму, и драк не происходило; и на русских комедиях в черненское и протчее, касающееся до духовных персон, платье не наряжались и по улицам в таком же и в протчем, приличном х камедиям, ни в каком, нарядясь, не ходили и не ездили <…> Декабря 21 дня 1750 году».

«Ранний» этап в деятельности трупп «охотников» мы определили (об этом было сказано уже выше), как чисто любительский, а следующий «зрелый» период, опираясь на новые документы, можно классифицировать, как полупрофессиональный. «Полу» — потому что основная профессия или род занятий у всех участников этих трупп были еще не актерство и собственно спектакли давали они эпизодически.

Найденные документы позволяют нам более широко представить состав трупп «охотников». Сорок шесть челобитных с просьбами о разрешении на «комедии» подали 50 руководителей трупп, принадлежавших к следующим социальным группам: 1 — служащие разных контор (копиисты, канцеляристы, подканцеляристы) — 11 человек; 2 — студенты (разных духовных учебных заведений, в основном Славяно-греко-латинской академии) — 11 человек; 3 — служители разных домов (среди которых были в основном крепостные) — 14 человек; 4 — купцы (второй и третьей гильдий) — 8 человек; 5 — «разных чинов» люди (военные низких чинов и отставные: 1 — артиллерии капрал, 1 — коллегии юнкер, 1 — отставной вахмистр; мастеровые: 1 — слесарь, 1 — паяльщик, 1 — «рудного» т. е. красильного дела мастер, он же «чернильных дел мастер») — 7 человек.

Из приведенной выше погодной схемы-сводки видно, как со вступлением в «зрелый» период нарастает напряженность театральной деятельности партикулярных трупп «охотников»: от эпизодичности переходит к сезонности. Более высоким становится, {66} несомненно, и профессиональный уровень спектаклей, по сравнению с «ранним» любительским этапом. Одним из показателей повышения профессионализации трупп «охотников» является наличие предварительной и довольно тщательной подготовки к представлениям, в частности, забота «о платье» (т. е. сценических костюмах), реквизите и пр., а также серьезные материальные затраты на них.

О значительном повышении профессионального уровня спектаклей в «зрелый» период свидетельствует и то, что теперь труппы «охотников» берут внаймы не какие-нибудь «домы» или «палаты», оказавшиеся в данный момент пустыми, как это бывало в предшествующий «ранний» период, а из года в год арендуют одни и те же помещения, что наводит на мысль о специальной приспособленности их для театральных представлений или возможности быстро приспособить для спектаклей данный дом, отдельный «покой» или несколько «палат». В некоторых, скажем, счастливых случаях, снимается частный домашний театр, в одном из документов так и названный: «комедия на Солянке».

Это здание, или было выстроено как театральное, или со временем было оборудовано специально под театр, так как арендуется оно одним из первых, начиная с 1749 года и до 1755‑го. В первый год его нанимал «для играния Российской комедии» Иван Гостунский у тогдашнего хозяина дома князя Якова Семеновича Барятинского, владевшего им до 1753 года. В следующем 1754 году владельцем этого дома становится князь Путятин, а через год (в 1755‑м) здание переходит к Александру Андреевичу Хитрово. Как мы видим, даже смена владельца дома не влияет на сдачу его внаймы актерам, что подтверждает его приспособленность именно к театральным представлениям. То, что этот дом в указанные годы не являлся жилым, устанавливается по «Исповедным росписям»: в 1748 году на Солянке в приходе церкви Кира и Иоанна числится дом «капитана князя Якова Семенова Барятинского», где сам он и никто из его семьи не живет, а записаны только несколько «служителей его», т. е. крепостных людей, смотрящих за домом. В последующие годы, т. е. с момента сдачи его в аренду актерам, в приходе этой церкви по «Исповедным росписям» вовсе не значится ни дома кн. Барятинского, ни дома кн. Путятина, ни дома Хитрово, хотя, судя по документам, цитируемым в сводке, это здание существует в том же приходе. Это означает, что дом в {67} это время не был жилым, так как в «Исповедных росписях» записывались не здания, а живущие в них люди.

И наконец, значительное повышение профессионального уровня спектаклей партикулярных трупп «охотников» в «зрелый» период подтверждается тем, что они начинают арендовать здание Немецкой комедии, то есть настоящего профессионального театра, со всем его реквизитом, гардеробом и, конечно же, декорациями. За наем этого настоящего театрального здания шла конкурентная борьба между несколькими московскими труппами «охотников», что способствовало повышению профессионального и художественного уровня представлений «российских комедий» в «зрелый» полупрофессиональный период их деятельности.

Проследив по вновь найденным документам существование московских партикулярных трупп «охотников» на протяжении нескольких десятилетий и выделив в их деятельности два этапа, можно заключить, что они, оформившись в конце 40‑х годов, просуществовали, в частности, в Москве до 70‑х годов XVIII века, пережив полосу своего расцвета на протяжении 50‑х – нач. 60‑х гг. и затем естественного отмирания. И здесь для московских трупп «охотников» роковым оказался 1771‑й год — год моровой язвы. После этой тяжелой эпидемии, принесшей разлад во все области городской жизни, Москва оправлялась очень долго, а в общественной жизни развал и бездействие царили несколько лет. После чумы партикулярные труппы «охотников» в первопрестольной уже не возродились. Этому отмиранию способствовала не только тяжелая болезнь, во время которой погибло более половины коренного населения Москвы, унеся с собой в прошлое некоторые традиции, угасание деятельности трупп «охотников» началось еще раньше, чему способствовали разные факторы.

Одним из первых среди них нужно считать тот, что с учреждением профессионального русского театра в Петербурге, вскоре начинают думать об основании такового же и в Москве. Здесь после кратковременного существования «Российского театра», с начала 60‑х годов периодически возникали постоянно действующие профессиональные антрепризы, подтачивавшие положение полупрофессиональных партикулярных трупп «охотников» Серьезный материальный удар по этим труппам был нанесен в 1763 году, когда, в связи с основанием Московского Воспитательного Дома, был издан указ об отчислении со всех зрелищ, показываемых за деньги, 1/4 части доходов в его пользу. В документах, {68} начиная с 1764 г., все руководители трупп, прося разрешение на «содержание комедий», давали обязательство выплачивать положенную долю от полученных доходов Воспитательному дому.

Что же касается угасания деятельности партикулярных трупп «охотников» в Петербурге и других городах России то, можно предположить, что там это происходило более постепенно, без резкого обрыва К сожалению, мы не имеем пока об этом совсем никаких документальных данных.

И, наконец, насущная надобность в деятельности этих трупп отпала вместе с тем, как они выполнили свою историческую миссию. И хотя любительство в последней трети XVIII века имело все еще значительный удельный вес в театральной жизни России и оказывало некоторое влияние на развитие профессионального театра, оно принимает иные формы, среди которых очень распространенными становятся домашние крепостные труппы, расцветшие особенно, и в частности в Москве, в 80‑е годы XVIII столетия.

Основное значение деятельности партикулярных трупп «охотников» состоит в том, что они во многом подготовили создание профессионального русского театра. Еще А. Ф. Малиновский, говоря о деятельности «охотников» и в этой связи о назревании «необходимости национального порядочного театра», подчеркивал: «<…> но многие предстояли тому препятствия: во-первых, не доставало для поддержания оного писателей и хороших творений; притом, не было и людей, которые бы особенно предопределили себя званию актеров <…>». Именно партикулярные городские труппы «охотников» и подготовили будущих первых профессиональных актеров. Симптоматичным является и то, что эти труппы вступают в «зрелый» период своего существования именно тогда, когда, с другой стороны, в развитии профессионального театра, происходит также качественный скачок: не случайно именно в 1749 году в Кадетском корпусе кадеты сыграли на святках первую русскую трагедию А. П. Сумарокова «Хорев», что означало соединение любительского и полупрофессионального актерского искусства с профессиональной драматургией.

Итак, в результате исследования в данном разделе удалось выяснить и уточнить многие, неизвестные ранее аспекты деятельности русских городских трупп «охотников». Однако, и после этого вопросов, касающихся их деятельности и существования оставалось еще много: например, как мог выглядеть спектакль «Российской комедии», каково было устройство сцены и ее {69} оформление, какие шились и использовались костюмы, какие произведения, кроме немногих известных нам, входили в репертуар их, как строился театральный вечер и т. д.? Отдельные подробности этих сторон деятельности трупп «охотников» нам удалось прояснить благодаря вновь найденным документам о театре на Девичьем поле.

## \* \* \*

О театре на Девичьем поле историкам было известно до недавнего времени из упоминавшейся уже здесь статьи И. Е. Забелина. Он нашел «Дело о выдаче денег по контракту содержателю труппы актеров Скорнякову Илье на театре Девичьего поля» и опубликовал его, правда не целиком, но с подробными выдержками[[66]](#endnote-59) Данное дело[[67]](#endnote-60), сохранившееся до нашего времени и находящееся в ЦГИА г. Москвы, рассказывает о существовании театра на Девичьем поле в 1769, 1770 и 1771 годах (а открылся этот «народный» театр, как сообщил И. Е. Забелин в той же статье, 26 июля 1765 г.) Скудость материала о существовании этого театра и полное отсутствие документальных данных о его основании и первых годах жизни не позволяли историкам провести определенные параллели между театром на Девичьем поле и труппами «охотников». Автору удалось найти новые документы[[68]](#endnote-61), позволяющие представить довольно подробно историю создания этого театра в 1765 году, организацию и деятельность его на протяжении всех лет существования до 1771 года. Анализируя найденные документы, приходишь к мнению, что театр был не чем иным, как обычный городской партикулярной труппой «охотников», только на государственном содержании. И стало быть, почти все подробности существования и деятельности его были во многом схожи с прочими партикулярными труппами «охотников», что и дает нам основание открытые подробности о деятельности этого театра перенести на деятельность трупп «охотников».

Инициатива создания театра на Девичьем поле исходила от самой императрицы, что следует из некоторых новых документов: «<…> на зделанном, во исполнения имянного Ея Императорского Величества высочайшего повеления, на Девичьем поле для всенародного увеселения театре <…>». Готовясь отметить 3‑летнюю годовщину вступления своего на престол, Екатерина II хотела {70} отпраздновать это как можно торжественнее и публичнее, с широким общественным размахом и резонансом. Поэтому она именно к этому моменту указала соорудить и в Петербурге, и в Москве открытые «на пространной площади построенные» театры, предназначенные для «всенародного» увеселения. Можно предположить, что идея создания этих театров шла от «общенародного зрелища» «Торжествующая Минерва», созданного Ф. Г. Волковым в 1762 году в коронационные торжества той же Екатерины II. И спустя три года она все еще желала представать пред подданными своими и Европой в образе Минервы — богини государственной мудрости и покровительницы искусств и ремесел. В Петербурге такой театр был построен на Брумбергской площади, а в Москве на Девичьем поле.

Большинство историков, писавших о театре на Девичьем поле, относились к этому театру с большей или меньшей долей недоверия, не считая его значительным явлением нашей театральной культуры Недоверие это проистекало от того, что во-первых, театр на Девичьем поле был «построен от полицмейстерской канцелярии», (как говорилось в документах, опубликованных Забелиным). В этом историки видели верный знак его реакционности, которая должна была сказаться в первую очередь на репертуаре. Во-вторых, по мнению исследователей, театр этот предназначался исключительно для простонародья, из чего вытекало, что репертуар его был, прежде всего, развлекательный и достаточно низкопробный. Однако, подобные выводы были сделаны от недостатка фактического материала.

Базируясь на новых документах мы можем сказать, что, во-первых, театр на Девичьем поле нужно рассматривать как один из первых государственных театров в Москве, после кратковременного существования в 1759 – 61 гг. «Российского театра», находившегося под протекцией Московского Университета. Строился этот театр «от полиции» потому, что вообще всеми городскими постройками в XVIII веке ведала именно полицмейстерская канцелярия и именно в ее штате находились все архитекторы, состоявшие на государственной службе, включая Ухтомского, Бланка, Яковлева и других. Полицмейстерская канцелярия «опробывала» все планы всех городских построек и государственных, и частных, а если какое-либо здание строилось «от казны», то оно было в непосредственном ведении этой канцелярии. Во-вторых, о том, что театр на Девичьем поле был рассчитан только для простонародного {71} зрителя говорили, казалось, известные документы, где неоднократно повторялось: «<…> на построенном на Девичьем поле для народного (подч. — *Л. С*.) увеселения казенном открытом театре <…>». Ознакомившись со всем объемом вновь найденного материала, приходишь к выводу, что выражение «для народного увеселения» нужно здесь понимать как «для всенародного увеселения» — именно так звучит оно во многих документах, то есть театр этот предназначался для всех желающих. Конечно же, зрителями этого бесплатного театра под открытым небом бывали в большей степени широкие городские массы, которым не доступны были придворные театры и спектакли в вельможных барских домах, но сюда приезжали и дворяне, включая самых знатных. Об этом говорит устройство театра, предусматривавшее специальный барьер «вокруг всего театра для защищения от конных и приезжающих в каретах, дабы не могли игрокам или музыкантам делать помешательства». Я. Штелин рассказал в своих записках о подобном же открытом театре в Петербурге на Брумбергской площади: «Среди зрителей можно было видеть представителей и представительниц аристократии, восседавших в своих великолепных каретах, запряженных шестеркой лошадей, и образующих собой дальний партер». Вл. Лукин, описывая свое посещение этого театра, также сообщал, что среди посетителей «много и знатных господ, и посредственных чиновных людей»[[69]](#endnote-62). Основная масса посетителей размещалась здесь следующим образом: «при том театре <…> зделаны для зрителей на стойках из досок места или партеры и для музыкантов аркестра <…>». Предполагая, что театр этот предназначался для самого разного зрителя, а не только для простонародья, мы тем самым решаем отнюдь не частный вопрос. В данном случае спектакли — их профессиональный и художественный уровень, репертуар и т. д. — должны были удовлетворить не только непритязательного и неискушенного зрителя из городских низов, но и отвечать запросам более образованного и развитого ценителя театрального искусства, что и подтверждается документами, в частности, рассказывающими о внешней стороне спектакля.

Иначе говоря, этот «всенародный» театр был рассчитан на зрителя, являвшегося любителем театра из любой среды, и в этом он совершенно тождественен спектаклям подобных городских партикулярных трупп «охотников», которые посещались очень разнородной аудиторией от школьников, семинаристов, подьячих {72} и крепостных до титулованных особ. Так в контракте на наем палат для играния комедий труппой К. Байкулова в доме князя Засекина было оговорено от князя: «<…> А мне ходить в камедию смотреть»[[70]](#endnote-63). Определение же репертуара театра на Девичьем поле некоторыми историками, как особо «охранительного» по своему характеру, является не точным. Из найденных документов видно, что труппу этого «всенародного» театра касались те же запрещения и ограничения, которые распространялись и на партикулярные труппы «охотников». Так, в одном из первых документов, относящихся к театру на Девичьем поле, датированном 18 апреля 1765 года оговаривалось, что руководитель труппы (им в данном случае был Семен Посников) «<…> обяжется, чтоб в тех камедиях ничего непристойного и обществу поносительного, тако ж и богомерзских и закону противного ничего представлено не будет». В 1767 году в контракте, подписанном руководителем труппы И. Скорняковым, было выражено это следующим образом: «<…> чтоб противу закону и непристойных камедий отнюдь представляемо не было». Если сравнить со всеми «Решениями» полицмейстерской канцелярии по челобитным руководителей трупп «охотников», то там есть все подобные пункты. Так, в «Решении» на первую челобитную 1749 года было записано следующее: «<…> освидетельствовав акты, ежели оные не противные (законам — *Л. С*.) и не богомерзкой игры <…> в содержании той Комеди позволить»; на следующую челобитную 1749 г.: «<…> в произвождении той камедий позволить, только с таким подтверждением, чтоб кроме того, как по реестру, акты показаны другие богомерзские и противные игры отнюдь не производили»; на челобитную купцов 1750 года: «<…> во оной игранию комедии, означенных Саврасова и Кисельникова допустить, а притом обязать их подпискою, чтоб они богомерзких актов и во образех священнического и монашеского чина, действия не имели»; на челобитную студентов 1750 года: «<…> а, чтоб во время игры никаких драк и олярмов не производилось и о том, означенных Фрязина и Соловьева, обязать подпискою»; на челобитную 1753 года: «<…> к действию камеди студента Иванова допустить, токмо во время той камеди в старческое и протчее, приличное к священическому чину, платье не наряжались и богопротивных игр не происходило»; на челобитную 1755 года: «<…> к игранию кукольной Комеди позволить с таким обязательством, чтоб он, Якубовской, ту игру производил порядочным образом и шуму, и {73} драк, и протчих непристойностей при той игре не происходило, в том ево обязать подпискою»; на челобитную 1756 года: «<…> А, чтоб в той камеди непристойных игор и противных указам не производил, оного Пичулина обязать подпискою»; и т. п. Кроме всех вышеуказанных требований к труппе театра на Девичьем поле предъявлялось еще одно — «представлять разные для всенародного увеселения камедии, не брав с смотрителей денег, разве кто добровольно что даст» — такой пункт был записан в контракте с Посниковым в первый год существования театра. Затем в 1767 году в контракте со Скорняковым это звучало уже иначе: «только наблюдать, чтоб как он, Скорняков, так и протчие камедианты з зрителей денег ни под каким видом не требовали и не брали».

Из этого можно заключить, что репертуар, в частности, по идейной и нравственной направленности в театре на Девичьем поле и у партикулярных трупп «охотников» был очень близок. А, если учесть, что в состав труппы театра на Девичьем поле входили бывшие, а, вероятно, и настоящие участники трупп «охотников», то несомненно последует вывод, что свой репертуар они переносили на сцену этого театра, если и не целиком, то в значительной степени. Так «содержателем» труппы первого сезона в театре, на Девичьем поле в 1765 году и последнего в 1771 году был Семен Данилов сын Посников, который в прошлом, в 1750 году играл комедию со своей компанией «охотников» в доме князя Вяземского (см. [схему-сводку](#_page056)). Его сменяет в 1766 году в качестве руководителя труппы на Девичьем поле «гофинтендантской канторы канцелярист Илья Скорняков» — также уже известный нам, из-за своей любви к комедиям даже в прошлом пострадавший по службе, который пробыл на этом месте по 1770 год. Стало быть, наши знания о репертуаре театра на Девичьем поле (и отчасти петербургского на Брумбергской площади) мы можем перенести во многом на партикулярные труппы «охотников», правда очень сообразуясь с определенными временными отрезками, так как репертуар городских партикулярных трупп с конца 40‑х и до начала 70‑х годов развивался очень интенсивно: от школьной драматургии, различных «актов», инсценированных по всевозможным литературным и фольклорным произведениям на отечественные и иностранные сюжеты до переводной западноевропейской и собственной национальной драматургии — все это многообразие объединялось в конце 40‑х – нач. 60‑х гг. под названием «Российских комедий», а во II половине 60‑х гг. конкретизировалось {74} под определением: «гисторические комедии», «комедии, представленные людьми из историев на словах», «камедианская публичная игра», «люцкая комедия», «комедия, представленная с печатных Комеди ев и всяких разных интермедиев».

Из вновь найденных документов можно заключить, что репертуар[[71]](#footnote-10) театра на Девичьем поле был достаточно обширный. Хотя сами исполнявшиеся пьесы не названы, но большой и разнообразный гардероб может служить тому свидетельством. Забота о костюмах в театре на Девичьем поле занимает, как видно из документов, значительное место в подготовке к спектаклям. В первый сезон существования театра создается значительный гардероб, который пополняется и в последующие годы. Так в первом документе от 18 апреля 1765 года, в котором оговариваются все организационные вопросы, касающиеся создаваемого театра на Девичьем поле, следует запись: «<…> А чтоб игру производить в зделанном от полиции камедианском платье, понеже у него, Посникова, и набирающихся им для того представления камедиев, камедианского платья нет <…> А что, чего на камедианское платье потребно, оное означенному Посникову купить». В первый 1765‑й год производились значительные затраты «на делание камедианского платья» и самим Посниковым и поручиком Федотовым, которому было поручено «смотрение» театра на Девичьем поле, т. е. он отвечал за хозяйственную сторону представлений, в отличие от Посникова, ведавшего художественной частью. В последующие {75} годы офицеры, получавшие этот театр «в смотрение», рапортовали о том, что «игракам зделано на казенные деньги платье, которое обветшало, а некоторое требует починки», на что испрашивали средства из общей суммы, выделяемой на содержание театра; в первый год она составляла — 500 рублей, а в последующие — 300 рублей.

Из документов видно, что помимо костюма, уделялось внимание гриму и прическе, для чего на каждое представление обязательно приглашался парикмахер.

Из новых архивных документов мы узнаем, какой была сценическая площадка в театре на Девичьем поле; ее еще по-старинке называют «театром», а не сценой: «<…> оной театр зделан длиною осми и шириною шести сажень (приблизительно 17 на 12,5 м., — *Л. С*.) на столбах вышиною от земли на полтора аршина (примерно, 1 м., — *Л. С*.), а позади оного театра из досок для убору сарай или камера как длиною так и шириною четырех сажень (около 8,5 на 8,5 м., — *Л. С*.) и покрыт тесом, и обнесен надолбами».

Имеются в документах и некоторые подробности оформления этой сцены: «<…> против оного театра щит зделан, на котором написан ландшафт с пристойною к тому амблемою». По первому впечатлению можно подумать, что это был живописный задник, служивший как бы постоянной декорацией, но почему говорится «против» сцены? В таком случае естественнее предположить, что «расписанный щит» являлся как бы занавесом и загораживал сцену от зрителей в нужный момент[[72]](#footnote-11).

Из документов, относящихся к ремонту театра в 1767 году, выявляются некоторые подробности устройства самой сцены: «<…> посреди ж театра в творило зделать затвор с железною завескою» — речь здесь идет, несомненно, о люке в сцене, название которого образовано от слов «отворить» и «твориться», то есть происходить, что впрямую указывает на наличие некоторых сценических эффектов в постановках театра на Девичьем поле. К {76} сожалению, ни в одном из известных нам теперь документов, ничего не говорится о декорационном оформлении сцены. Из чего мы можем на основании нашего знания материала заключить, что оно, вероятно, было простейшим и, может быть, создавалось из той же «крашенины» разных цветов, из которой шились костюмы — недаром ее покупалось очень много.

Все выявленные подробности о костюме, гриме, прическе и некоторых деталях реквизита и декорационного оформления в театре на Девичьем поле мы можем с полным основанием перенести на партикулярные труппы «охотников».

И, наконец, по вновь найденным документам о театре на Девичьем поле мы имеем возможность проследить, как колебался количественный состав его труппы, пока не определился оптимальный вариант, совпадающий, кстати сказать, с количественным составом Волковской труппы ярославских «охотников», а потом и составом первой профессиональной труппы «Русского для представлений трагедий и комедий театра». Следовательно, полученные сведения о количественном составе труппы театра на Девичьем поле, мы можем в основном перенести на большинство партикулярных трупп «охотников».

В первый год существования театра на Девичьем поле — 1765‑й, в первые месяцы: мае — июне наблюдается наибольшее число «играков» — 15 человек; (кстати, первое представление состоялось 13 мая); в июле — 13 человек; в августе — 12; и с конца августа — 11 человек. В следующий 1766 год число актеров оговаривается в документах более конкретно: «<…> быть не более двенадцати человек». В первые два года определяется и оплата актеров этой труппы: в 1765 году — «<…> чтоб получать <…> камедиантам каждому по двадцати по пяти копеек», а с 1766‑го и во все последующие годы — «<…> давая каждому на день по пятидесяти копеек». Оплата достаточно высокая по тем временам, например, на содержание придворной персоны полагалось в день 20 копеек кормовых денег, с учетом дорогостоящих напитков, а нянька Воспитательного дома получала в месяц 50 копеек. Такая оплата может косвенно свидетельствовать о достаточной профессиональной квалификации актеров этой труппы и отчасти многих участников трупп «охотников». Но то, что все актеры в этом театре — и ведущие, и исполнители второстепенных ролей — получают одинаковую оплату свидетельствует об отсутствии пока профессиональной дифференциации, что свойственно любительской и {77} полупрофессиональной стадии и указывает на прямое родство этой труппы с обычными партикулярными труппами «охотников».

Исходя из всего объема имеющихся у нас документов, мы можем с уверенностью сказать, что количественный состав в партикулярных труппах «охотников» в период их расцвета колебался от 11 до 15 человек. Это подтверждается и тем, что ярославская труппа Федора Волкова насчитывала в момент вызова ее в Петербург 11 человек, и будущая первая профессиональная русская труппа была набрана сначала в количестве 11 человек; к моменту официального учреждения отечественного театра в 1756 году она имела в своем составе 13 человек, к которым вскоре присоединили еще 3‑х членов (актрис), а один из актеров был переведен в суфлеры, то есть к моменту первых публичных спектаклей труппа насчитывала 15 человек (об этом см. [гл. V](#_Toc361147751)). Можно смело предположить, что этот количественный состав определялся репертуаром.

Итак, рассмотрев труппу театра на Девичьем поле, мы пришли к заключению, что она является в основных аспектах ее деятельности идентичной обычным городским партикулярным труппам «охотников»:

1 — Руководитель одинаково набирал и в те, и в другие труппы актеров-любителей, желающих «играть комедию»; в документах о театре на Девичьем поле так и сказано: «наемными <…> по добровольному договору людьми», Вл. Лукин об актерах подобного театра на Брумбергской площади говорит: «Играют тут охотники, из разных мест собранные».

2 — Труппы и те, и другие одинаково набирались «сезонные», с той только разницей, что партикулярные в основном на святки и масленицу, т. е. зимой, а на Девичьем поле летом — с апреля по сентябрь-октябрь, что, кстати, и делало возможным участие в ней актеров партикулярных трупп.

3 — Актеры и тех, и других трупп одинаково устраивали спектакли в свободное от основной работы время; в партикулярных — в праздники: на святки и масленицу; в театре на Девичьем поле — «в праздничные, воскресные и викториальные дни».

4 — Одинаков был и количественный и социальный состав участников этих трупп и существуют доказательства прямого участия бывших актеров партикулярных трупп «охотников» в театре на Девичьем поле, да еще в качестве руководителей трупп.

Установленная общность дает нам возможность провести вышеуказанные параллели и в других сторонах деятельности театра {78} на Девичьем поле и обычных городских трупп «охотников», касающихся репертуара и оформления спектаклей, что дополняет наши знания о некоторых особенностях деятельности партикулярных трупп.

# **{****79}** V **{****80}** Первая трута «Русского для представлений трагедий и комедий театра»

{81} Одним из самых давних для историков являлся вопрос: «Почему Указ об учреждении “Русского для представлений трагедий и комедий театра” был подписан 30 августа 1756 года? И, когда же состоялся официально первый спектакль?» Мы привыкли к тому, что день рождения театра отсчитывается со дня первого представления, а по имеющимся данным 30 августа того года никакого русского спектакля не было.

В изучаемую нами эпоху 30‑го августа в России праздновался день святого Александра Невского, его отмечали при дворе как «кавалерский», бывший одним из самых больших гражданских праздников, и в этот день никакие дела не решались. Мы можем вполне обоснованно предположить, что императрица Елизавета Петровна, желая, наконец, разрешить назревшую проблему создания национального театра, сделала Александру Сумарокову, директору будущего театра, подарок в день его святого — Александра. К тому же, так же, как мы теперь разделяем год на кварталы, тогда делили его на трети и старались многие начинания, связанные с открытием финансирования, приурочивать к началу трети, которая в данном случае наступала 1 сентября.

С момента официального учреждения театра до первого официального спектакля прошло несколько месяцев. Первый историк русского театра Я. Штелин в «Истории театра в России» сообщает: «Перед этим (т. е. первым официальным спектаклем, — *Л. С*.) они (актеры, — *Л. С*.) иногда играли в бесприютном Головкинском доме, правда при немногих зрителях»[[73]](#endnote-64). В это время, как следует из документов, опубликованных в сборнике «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»[[74]](#endnote-65), директор русского театра А. П. Сумароков был занят окончательным отбором актеров в труппу, репетициями, заботами о костюмах и прочими организационными делами. Интересно, что у Штелина по этому поводу написано следующее: «В другом месте (в моих мемуарах) помечен год основания русского театра 1757‑й, а не 1756‑й»[[75]](#endnote-66)

{82} И действительно, первый спектакль вновь учрежденного русского театра состоялся 1 февраля 1757 года. Запись о нем была найдена в «Камер-фурьерском журнале» за 1757 год: «1‑го февраля, суббота, в вечеру, на малом театре, который в аудиенц-камере, представлена первая (подч. — *Л. С*.) для пробы, в присутствии ея императорского величества Российская трагедия господина Сумарокова “Семира” Русскими актеры»[[76]](#endnote-67). В этой записи слово «первая» можно расценить только как первое представление, поскольку «Семира» не была первой трагедией А. П. Сумарокова и до этого разыгрывалась уже кадетами в 1751 году. Понятие «для пробы» отнюдь не означает репетицию, это скорее был отчет или экзамен перед самой императрицей. Через несколько дней состоялся и первый публичный спектакль: «6‑го числа, февраля, четверток, в вечеру, их императорские высочества изволили быть в оперном доме в своей ложе. Того вечера была представлена для народа, за деньги, Российскими актеры, тражедия господина Сумарокова “Семира”». А через день публично показали еще одну пьесу: «8‑го числа, февраля, суббота, в вечеру, в оперном доме, представлена была Русскими актеры, для народу, за деньги, тражедия господина Сумарокова “Синав и Трувор”, на которой ея императорское величество быть изволила, смотрела из своей ложи за решеткой, а их императорские высочества в своей ложе»[[77]](#endnote-68).

10‑го февраля 1757 года наступил великий пост, в течение которого все представления прекратились и театры возобновили свою деятельность только после Пасхи, в апреле, а «русские» спектакли открылись 5‑го мая и давались в оперном доме по понедельникам и четвергам.

В самом конце 1757 года русской труппе предоставили почетное право открыть «новопостроенный оперный дом» подле Зимнего дворца: «27‑го числа, декабря, Суббота, в вечеру, в обыкновенное время, в Зимнем деревянном доме в новом театре впервые (подч. — *Л. С*.) в присутствии ея императорского величества и всех знатных обоего пола персон и чужестранных, представлена была Русская тражедия “Семира”[[78]](#footnote-12) и пети-пиеса “Принужденная {83} женитьба”. Вход имели все, как во Французскую комедию бывает (т. е. бесплатно и садились по рангам. — *Л. С*.)».

Удалось автору выяснить и состав первой русской труппы. В конце октября 1756 года А. П. Сумароков обратился в кадетский корпус, чтобы к нему прислали «обучающихся в корпусе певчих и ярославцев, кроме содержащегося под караулом певчего Сухомлинова, <…> для определения в комедианты, ибо все они к тому надобны»[[79]](#endnote-69), 1‑го ноября Канцелярия Кадетского корпуса сообщила: «<…> по требованию вашему, находящихся при оном корпусе двора ЕИВ певчих (кроме содержащегося под караулом Петра Власьева) Григорья Емельянова, Павла Иванова, Козму Лукьянова, Федора Максимова, Евстафия Григорьева, Луку Иванова, Прокофья Приказного, комедиантов Ярославских Ивана Дмитриевского, Алексея Попова, московских Федора и Григорья Волковых, всего одиннадцати человек, для определения в комедианты отослать к вам. Кои при сем и посылаются».

Несмотря на то, что Александр Петрович писал: «<…> они все к тому надобны», трех певчих он не принял: Козьму Пригорского, Федора Максимовича и Григория Стрельченкова, которые обратились к императрице с челобитной, чтоб их «не лишили пропитания». Судя по позднейшим документам, можно считать, что просьба певчих была удовлетворена и все трое были взяты в первую труппу на незначительный роли. Так, в упоминавшейся уже «Истории театра в России», изданной в 1769 году, Я. Штелин перечисляет штат русского театра этого периода, в котором мы читаем: «Кузьма Пригорский — всевозможные небольшие роли в трагедиях и комедиях; жалованье — 150 рублей». Кроме того, в 1758 году в метрической записи о бракосочетании Якова Шумского (которая будет процитирована дальше) Козьма Пригорский назван «придворным комедиантом».

Одна из сложностей в определении точного состава первой русской труппы состояла в том, что в XVIII веке отчества и фамилии писались одинаково, например, Иван Петров сын Иванов, при этом слово «сын» часто пропускалось, и иногда рядом с именем стояло отчество, а иногда фамилия. Отсюда происходила путаница и разные историки называли часто одних и тех же людей по-разному.

После тщательных поисков в архиве Петербургской Консистории удалось найти «Исповедные росписи» церкви Кадетского корпуса (за интересующие нас годы) и по ним точно определить {84} фамилии, отчества и даже возраст певчих и актеров, составивших первую русскую профессиональную труппу. Весной 1756 года (в марте — апреле, то есть незадолго до учреждения русского театра и за год до первого спектакля) список[[80]](#footnote-13) этот выглядел следующим образом[[81]](#endnote-70):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | «Придворные певчие при кадетском корпусе обучающиеся. |  |
| № | Имя | Лета |
| 1. | Павел Иванов сын Уманов | 22 |
| 2. | Григорий Емельянов сын Стрельченков | 20 |
| 3. | Кузьма Лукьянов сын Пригорский | 23 |
| 4. | Федор Яковлев сын Максимович | 22 |
| 5. | Евстафий Григорьев сын Сечкарев | 19 |
| 6. | Лука Иванов сын Татищев | 21 |
| 7. | Прокофий Иванов сын Полтавцев | 20 |
| 8. | Федор Григорьев сын Волков | 26[[82]](#footnote-14) |
|  |  |  |
|  | Комедианты |  |
| 1. | Григорий Григорьев сын Волков | 21 |
| 2. | Иван Афанасьев сын Дмитриевской | 20 |
| 3. | Алексей Федоров сын Попов | 20» |

К списку, вошедших в первую русскую труппу, нужно добавить еще певчего Петра Власьева сына Сухомлинова (весной 1756 года ему был 21 год), который находился «под караулом» с 21 декабря 1755 года по 14 ноября 1756 года. Архивный документ, относящийся к этому делу обнаружил Н. В. Дризен и опубликовал его в конце XIX века. В резолюции по данному делу есть следующая запись: «Подано в 15 день ноября 1756 года и, представленный при сем доношении певчий Петр Власьев, отдан подателю сего доношения обратно в кадетский корпус»[[83]](#endnote-71). А поскольку, из рапорта П. Милиссино, Остервальда и П. Свистунова в Канцелярию {85} кадетского корпус 1753 года следует, что: «<…> из певчих только два человека явились способны (к трагедии. — *Л. С.*), а именно: Евстафий Сечкарев и Петр Сухомлинов», то он, конечно же, был принят в организуемую труппу.

Кроме всех вышеуказанных, среди первых актеров труппы был еще и Яков Шумский. В «Архиве Дирекции Императорских театров» была найдена запись, подтверждающая, что Яков Шумский в 1752 году остался в Петербурге и вошел в первоначальный состав русской труппы: «<…> означенный актер Шумской продолжает службу при театрах их ярославских комедиантов с 1752 года»[[84]](#endnote-72) Удалось установить и год рождения Шумского, в архиве Петербургской Консистории в делах Преображенского собора за 1812 год была найдена подлинная метрическая запись о его смерти:

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| «ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ О УМИРАЮЩИХ  ноября | | | | | | |
| № | числа | кто имянно померли | лета | какой болезнью | кем исповеданы | где погребены |
| 76 | 22 | Отставной актер Яков Шумский | 80 | старостью | с. п. Рябин | на Волковом». |

Из этой записи следует, что родился Яков Данилович[[85]](#footnote-15) Шумский в 1732 году — значит весной 1756 года ему было 24 года.

Из всего вышесказанного видно, что первоначальный мужской состав первой русской драматической труппы, исключая Ф. Волкова, был очень молодым.

В конце 1757 года, в декабре месяце, в этот состав вошли еще два актера, которых пригласили посредством объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «К Российскому театру потребны два человека в актеры». Одним из них был Николай Михайлов. Это подтверждает «Архив Императорских театров», в {86} котором, в связи с увольнением Михайлова на Пенсию в 1783 году говорится, что служил он «<…> с первоначального театра российского учреждения» и его стаж к этому времени исчислялся 25‑ю годами, то есть примерно с конца 1757 года – начала 1758 года. Кто был вторым из вновь принятых актеров — Николай Бахтурин или Петр Кожевников пока еще точно выяснить не удалось; ранее считалось, что в ответ на это объявлен пришел в труппу Иван Соколов, но в АДИТ он официально числится на службе «с 1‑го мая 1759 года». В первые годы существования профессиональной русской труппы поступил в нее и третий брат — Гаврила Волков, однако, он мог придти только тогда, когда стабилизировалось материальное положение первых актеров, поскольку он был уже женат (см. [сводку «Исповедных росписей» гл. VI](#_page103)).

В Указе 1756 года об учреждении русского театра повелевалось набрать «также и актрис приличное число». До этого женские роли исполнялись юношами. П. И. Сумароков сообщает, что в ярославской труппе Волкова «Нарыков и Попов играли женские роли»[[86]](#endnote-73), приехав в Петербург в 1752 году, в трагедии «Хорев» перед императрицей роль Оснельды исполнял Нарыков (Дмитриевский), а «Астраду играл Григорий Волков».

Из документов нам известно, что когда еще в кадетском корпусе в 1753 году была «приготовлена» трагедия «Синав и Трувор», то среди исполнителей ее были только мужчины: «<…> из вышепоказанных певчих Евстафий Григорьев и Петр Власьев и двое ярославцов Иван Дмитревской и Алексей Попов <…> тражедию, называемую “Синав и Трувор” совсем окончали и к представлению оной в состоянии находятся»[[87]](#endnote-74). В этой пьесе Сумарокова есть только одна женская роль Ильмены, которую мог исполнять И. А. Дмитревский[[88]](#footnote-16).

{87} Вероятнее всего предположить, что на первых порах после официального учреждения русского театра, женские роли исполнял все еще Дмитревский и еще кто-то из названных молодых актеров.

Когда же пришли на русскую профессиональную драматическую сцену актрисы? По мнению большинства историков национального театра, первыми русскими актрисами стали танцовщицы, перешедшие на драматическую сцену. Первым высказал эту мысль П. И. Сумароков: «<…> во время отсутствия двора в Москву (в 1752 г. — *Л. С*.) приняты были первые русские актрисы Зорина из танцовщиц и известная Авдотья», хотя на этой же странице он говорит: «По возвращению государыни из Москвы в 1754 году <…> даны были русскою труппою несколько представлений при дворе, но еще без женщин»[[89]](#endnote-75). И потом почти все историки русского театра начиная от Арапова, Греча и Кони до Горбунова (не говоря уже о Шаховском) повторяли эту версию. Из советских историков, посвятивших себя исследованию русского театра XVIII века, занимался изучением данной проблемы В. Н. Всеволодский-Гернгросс, который писал: «<…> на драматической сцене русская актриса появилась, по-видимому, лишь в 1757 г. В августе 1759 года в петербургской труппе уже состояли актрисы Елизавета Билау, Аграфена Дмитревская (жена Дмитревского), Анна Тихонова и Мария Волкова (жена Григория Волкова) <…>. Вероятнее всего, упомянутые актрисы учились предварительно в “Танцевальной школе”, в которой наряду с танцами преподавали и драматическое искусство. Возможно, что Аграфена Иванова Дмитревская — это Аграфена Ивановна Абрамова, дочь придворного истопника, учившаяся драматическому искусству у Сериньи и Дюшальмонт и с большим успехом выступавшая в балете в 1745 году»[[90]](#endnote-76). Итак, «следы вели» в «Танцевальную школу». Чтобы узнать, кто же перешел или мог перейти из танцовщиц на драматическую сцену, нужно иметь достаточно ясные {88} представления о балетной труппе 40‑х – 50‑х годов и, главное, знать точный ее состав. Однако, историки балета такими сведениями до недавнего времени не располагали. Мы предприняли попытку выяснить некоторые данные о балетной труппе и, в первую очередь, установить точный ее состав в 40‑е – 50‑е годы XVIII века[[91]](#endnote-77).

Русская балетная труппа, как известно, возникла первой среди национальных профессиональных исполнителей. Всем историкам отечественного театра XVIII века известен тот факт, что в 1737 году, в сентябре месяце, танцмейстер петербургского Кадетского шляхетского корпуса Жан Батист Ланде подал императрице Анне Иоанновне челобитную с проектом «Танцевальной Ея Императорского Величества школы» и 15 мая 1738 года был подписан указ о выдаче жалованья «принятому на службу ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обучения танцованию театральному разных карактеров». Документы об этом были найдены В. Н. Всеволодским-Гернгроссом и опубликованы в его капитальном труде «История театрального образования в России». Но установить точную дату основания школы и первоначальный состав первой балетной труппы ему не удалось, поэтому началом школы он считал 15 мая 1738 года, то есть дату подписания указа о выдаче Ланде жалованья.

Автору удалось найти документы, уточняющие момент принятия Ланде на службу ко двору и, стало быть, основания «Танцевальной школы». Один обнаружен в ГЦТМ, аналогичный — в РГАДА в делах Соляной конторы. Подписаны они (так же, как и опубликованный Всеволодским-Гернгроссом) 15 мая 1738 года, но содержат в себе существенное дополнение: «По имянному Ея Императорского Величества указу, за подписанием собственной ЕИВ руки, выдано от комиссартства соляной конторы из соляной суммы, принятому в службу ко двору ЕИВ балетмейстеру Жан Батисту Ланде для обучения танцеванию театральному разных карактеров, определенного ему жалованья генваря с 1‑го числа 1738 года (подч. — *Л. С*.)».

Отрывочные сведения о начале петербургской «Танцевальной школы» сообщил Я. Штелин в своей статье «Известия о танцевальном искусстве и балетах в России», изданной в 1770 году[[92]](#endnote-78). «Обязавшись подготовить совершенный балет из русских молодых людей, он (Ланде. — *Л. С*.) прежде всего выбрал (большей частью из детей простолюдинов) двенадцать стройных {89} на вырасте девушек и такое же число юношей, которые были взяты на содержание двора», — писал Штелин и породил этой фразой, вероятно, невольно, ошибку: некоторые историки пытались насчитать в первой балетной труппе 24 человека. Далее Штелин называет имена лучших учеников Ланде: «Из девушек у него превосходно успели: Аксинья, Елизавета и Авдотья, а из учеников достигли в хореографии виртуозности: Афанасий, Андрей и Андрюшка».

Все последующие историки национального балетного искусства сетовали на отсутствие точных документальных данных о раннем периоде существования русской балетной труппы, включая и автора двухтомного труда, посвященного истории русского балета и первого балетного училища, М. Борисоглебского. Он попытался дополнить сведения о первых русских танцовщиках, учениках Ланде: «Особенно замечательными учениками были: Тимофей Бубликов, Николай Чоглоков, Афанасий Топорков, Иван Шатилов, Николай Тулубеев, Сергей Чалышкин и Андрей Самарин. Кроме перечисленных семи учеников, Ланде приблизил к себе, как он выражался “свыше меры одаренных богом” Андрея Нестерова и Тома Лебрена»[[93]](#endnote-79). В этом списке бросается в глаза смешение имен кадетов, обучавшихся танцам у Ланде в корпусе и участвовавших в придворных балетных спектаклях, с учениками, ставшими впоследствии профессиональными русскими танцовщиками Причем, среди учеников мы встречаем в этом списке и имена, окончивших «Танцевальную школу» в первые годы ее существования, и имена тех, которые пришли уже после смерти Ланде. И сам Борисоглебский по этому поводу пишет в своей книге: «К сожалению, весь период зарождения русского балета является самым туманным в истории русского театра. Нужны многолетние архивные изыскания, чтобы дать ясную безукоризненную картину театральных дел 1730‑х – 1740‑х годов и не впасть в изложение мифов».

По документам различных архивов удалось установить точный состав первой русской танцевальной труппы. В челобитной, поданной Ланде в сентябре 1737 года императрице Анне Иоанновне, содержащей по существу проект «Танцевальной школы», он просил: «<…> повелеть определить ко мне в обучение 12 человек из малолетних российской нации шесть мужеска полу и шесть женска для сочинения балетов двенадцатью персонами», — и ниже Ланде предлагал: «ученики по обучению одного года начнут таннут {90} танцевать на театре (подч. — *Л. С.*), как и помянутые кадеты, а с двух лет будут танцевать всякого сорта танцевания, потом третий год, следовательно, будут обучаться для достижения совершенства» Эти три года пребывания в учении истекали к 1741 году, но в это время в жизни России происходили важнейшие политические события, целиком поглотившие всех придворных, так что двору было не до танцевальных учеников Ланде — 17 октября 1740 года скончалась Анна Иоанновна, а 25 ноября 1741 года совершился дворцовый переворот и на престол взошла Елизавета Петровна.

После коронационных торжеств, на которых ученики Ланде публично доказали, что «достигли уже совершенства», удостоившись многих похвал за участие в балетах при оперных спектаклях, издаются указы, упорядочивающие положение первой русской танцевальной труппы. Эти новые документы, кроме определения точного состава труппы, проливают свет и на профессиональный уровень танцовщиков. Так в РГАДА, в фонде Кабинета ЕИВ обнаружен был следующий документ:

«На 1743 год из соляной конторы отпустить

По 1‑му пункту — июня 28 дня на роздачу итальянской компании, обретающейся на службе при дворе Ея Императорского Величества, и прочим при той компании служителям жалованья, в определенную годовую сумму 25675 рублев, в том числе на содержание обретающихся во обучении балетов российских 12 человек (подч. — *Л. С*.) на платье и обувь, и протчее 650 рублев на оной 1743 год отпустить из соляных денег в Придворную контору.

По 2‑му пункту — декабря 22 дня, обретающимся при дворе Ея Императорского Величества при операх, комедиях и интермедиях танцевальщикам. (подч. — *Л. С*.) годовое жалованье производить с начала прошлого 1743 года из соляной суммы обще с теми деньгами, которые им на платье и обувь по ЕИВ указу от 28 июня 650 рублев положены, а имянно:

|  |  |
| --- | --- |
| французу Томасу Леброну — | 400 рублев |
| русским |  |
| Афанасию Топоркову | по 350 рублев |
| Михаиле Литрову |
|  |  |
| {91} Семену Брюхову, |  |
| Александру Лаптеву | по 250 рублев |
| Андрею Нестерову, Козьме Орденову |  |
|  |  |
| женска полу девкам[[94]](#footnote-17) |  |
| Аксинье Сергеевой - | 350 рублев |
| Елизавете Борисовой - | 300 рублев |
|  |  |
| Аграфене Ивановой | по 250 рублев |
| Аграфене Абрамовой |
|  |  |
| вновь принятой Авдотье Лаврентьевой по 50 рублев <…>» | |

Далее в деле следует подробный денежный отчет капитана Степана Рамбурга, ведавшего финансами «Итальянской компании», в конце которого есть запись, уточняющая, кто же был 12‑м членом среди русских танцевальщиков: «<…> За тем де было во справке 105 рублев 45 копеек и оные остаточные деньги употребляются на платье ж и обувь вновь принятой к обучению балетов девке Марфе Максимовой (подч. — *Л. С.*), которой еще жалованье не определено».

Итак, мы имеем первоначальный состав танцевальной труппы, которая в 1‑м пункте числится еще в учениках; в ней, не считая Томаса Леброна — «француза»[[95]](#footnote-18), 10 человек — «русских» 6 юношей и 4 девушки. К ним в конце 1742‑го – начале 1743‑го года «вновь принимается» Авдотья Лаврентьева, а в 1743 году, как {92} следует из 2‑го пункта, они переводятся в «танцевальщики» и к ним присоединяется еще и Марфа Максимова, числящаяся в ученицах и не получающая пока жалования.

По документам, обнаруженным в ГЦТМ им А. А. Бахрушина и РГАДА, удалось проследить состав балетной труппы на протяжении последующих лет. До 1748 года в материальном положении танцовщиков изменений не происходит. Это может отчасти свидетельствовать о том, что и в профессиональном уровне их наблюдается стабильность. В 1748 году некоторые танцевальщики и танцевальщицы ушли в отставку. Об этом кратко сообщал и Всеволодский-Гернгросс, заключая: «<…> одно только не понятно, почему их так скоро уволили в отставку?» В «Архиве Дирекции Императорских театров» есть тому простое объяснение: в то время срок службы для всех артистов, в том числе и для балетных, был установлен 10 лет и по прошествии их можно было выходить на пенсион, а исчислялся срок службы с момента поступления или на сцену, или в «школу» (в данном случае танцевальную). Стало быть у танцовщиков срок их службы отсчитывался от 1‑го января 1738 года и в начале 1748 года вышел указ «о даче жалованья танцевальщикам, уволенным от двора». Немного раньше выбыл из труппы Александр Лаптев, умерший 26 октября 1747 года, а еще за год до этого 26 февраля 1746 года скончался балетмейстер Ланде. Танцовщик Андрей Алексеев сын Нестеров, уволившись, перешел на службу в Кадетский корпус танцмейстером, а в труппу на «убылые» места пришли новые танцевальщики. По указу, отданному 30 января 1748 года, состав балетной труппы и ее оклады, разграничивавшие профессиональный уровень танцовщиков, выглядели следующим образом:

|  |  |
| --- | --- |
| «Французу Томасу Леброну — | 400 рублев |
| русским |  |
| Афанасию Топоркову |  |
| Михаиле Литрову | по 350 рублев |
| Семену Брюхову |  |
|  |  |
| Козьме Орденову — | 250 рублев |
| Аксинье Сергеевой — | 350 рублев |
| Аграфене Ивановой — | 250 рублев |
|  |  |
| {93} Сергею Нестерову | по 130 рублев |
| Алексею Михайлову |
|  |  |
| Марфе Максимовой |  |
| Наталье Смирновой | по 110 рублев |
| Авдотье Лаврентьевой |  |
|  |  |
| Авдотье Тимофеевой — | 260 рублев» |

В подобном составе русская балетная труппа просуществовала до конца 1751 года, когда выбыл из нее один из ведущих танцовщиков Михаил Литров, умерший 17 декабря этого года. А в 1756 году 27 января умерла одна из лучших русских танцовщиц Аксинья Сергеева, которая, правда, в последние годы танцевала в балетах редко. В связи с освободившимися окладами и за «особые успехи» несколько членов труппы получили «прибавочное» жалованье и в 1757 году состав труппы и оклады русских танцовщиков выглядят так:

|  |  |
| --- | --- |
| «Тома Леброн | — 400 рублев |
| Афанасий Топорков | — 350 рублев |
| Семен Брюхов | — 250 рублев |
| Козьма Орденов | — 250 рублев |
| Сергей Нестеров | — 180 рублев |
|  | (подч. — *Л. С*. прибавочн. жал.) |
| Алексей Михайлов | — 130 рублев |
| Авдотья Тимофеева | — 260 рублев |
| Аграфена Иванова | — 250 рублев |
|  |  |
| Авдотья Лаврентьева | — 110 рублев |
| Марфа Максимова | — 110 рублев |
| Наталья Сергеева | — 160 рублев |
|  | (подч. — *Л. С*. прибавочн. жал.)» |

В конце 1757 года получила «прибавочное» жалование и Марфа Максимова «за лучшее ее против прочих русских танцевальщиков и танцевальщиц в балетах искусство». В мае 1758 года увольняется из балетной труппы Авдотья Лаврентьева. В конце {94} 1758 года в русской балетной труппе появились «вновь определенные малолетние ученики десять человек». Затем на протяжении 1759 – 1767 годов в делах о выдаче жалования танцевальщикам все время встречаются упоминания о «танцевальных учениках и ученицах», имена которых, к сожалению, не называются, однако, имея состав балетной труппы 1768 года, сообщенный Я. Штелиным в упоминавшейся уже работе, и привлекая документы АИТ, их можно вычислить. В 1762 году, после низложения Петра III, расформировывается оперно-балетная труппа его Ораниенбаумского театра, танцовщики которой переходят на императорскую сцену и вливаются в балетную труппу. Именно оттуда и пришел Тимофей Бубликов, имя которого встречается в документах балетной труппы в 1764 году, когда он посылается в «чужие края» для усовершенствования. В эти же годы присоединяются к русскому балету и некоторые танцовщики из труппы разорившегося Локателли, так что к концу третьего десятилетия своего существования петербургская балетная труппа необыкновенно вырастает численность. По «Штатам» 1766 года она перестала разделяться на «русских» и иноземных танцевальщиков.

Благодаря проведенному исследованию совершенно отпадает версия о том, что первыми русскими актрисами были танцовщицы, перешедшие на драматическую сцену. Как видно из состава балетной труппы середины 50‑х годов из нее никто никуда не выбывал, кроме ведущей танцовщицы Аксиньи Сергеевой, умершей в январе 1756 года; и Авдотьи Лаврентьевой, уволенной с 12 мая 1758 года. Причем, если бы Авдотья Лаврентьева перешла во «вновь учрежденный» драматический театр, то это было бы обязательно оговорено в указе об увольнении. К тому же Авдотья Лаврентьева прослужила на балетной сцене без малого 20 лет, что для того времени было очень много и получила приличный пенсион.

При изучении документов о первой балетной труппе выяснилось и еще одно обстоятельство: все «танцевальщицы» — и первого набора 1738 года, и второго — 1748 года — были неграмотны[[96]](#footnote-19) в делах о получении жалования за них расписывались их товарищи. {95} Актрисы же драматической сцены должны были обязательно уметь хотя бы читать.

Итак, когда же на русскую драматическую сцену пришли первые актрисы? Я. Штелин в «Истории театра в России» перечислив актеров, вошедших в состав вновь учрежденного театра, называет далее и актрис: «м‑ль Пушкина (будущая жена Дмитревского) из Москвы; две сестры — Мария и Ольга, дочери одного гражданского петербургского чиновника, впоследствии вышедшие замуж за Григория Волкова и Шумского». П. И. Сумароков говорит о первых актрисах следующее (назвав сначала упомянутых выше 2‑х танцовщиц): «<…> две сестры Ананьины и Мусина-Пушкина».

Достоверно же нам известно было, что 7 марта 1757 года, в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилось объявление, приглашавшее актрис: «Потребно ныне к русскому театру несколько комедианток»[[97]](#endnote-80). А через неделю, 14 марта, было опубликовано еще оно объявление: «Потребна к русскому театру для комедианток Мадам и ежели сыщется желающая быть при оном театре Мадамою, та б явилась у брегадира и русского театра директора господина Сумарокова». Можно считать, что в этот момент и пришли в русскую труппу первые актрисы, для «соблюдения нравственности» которых и понадобилась «Мадам». (Эта должность сохранилась надолго и, перечисляя Штат русской труппы 1768 – 69 гг. Я. Штелин сообщает, что при актрисах-девицах «была немецкая гофмейстерина».)

То, что поначалу актрис было только три, подтверждает документ, хранящийся в РГАДА в фонде «Литература. Искусство. Театр», опубликованный в сборнике «Ф. Г. Волков и русский театр его времени» — о пошивке актерам костюмов в первые годы существования русской труппы. В перечне есть следующие записи: «Актрисам платья — 3 самары <…> фижбейных юбок <…> для актрис — 3 побольше и 3 поменьше».

В архиве Петербургской Консистории автором были найдены документы, доказывающие, что именно три вышеназванные актрисы составили женский персонал первой русской труппы. Это Агриппина Михайловна, Мария и Ольга Степановны, которые вскоре вышли замуж за актеров этой труппы, о чем сообщают подлинные метрические записи за 1758 год:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  | {96} «Церковь Конюшенная  ЧАСТЬ ВТОРАЯ О БРАКОСОЧЕТАЮЩИХСЯ  февраль | |
| № | числа | кто венчан | кто поруками подписались |
| 23 | 21 | Придворного Российского театра комедиант отрок, Григорий Григорьев сын Волков этого же театра комедиантку девицу Марию Степанову дочь | Тоя же команды комедиант Яков Шуйской, комедиант Павел Уманов» |
|  |  |  |  |
|  |  | «Церковь Андреевского собора  ЧАСТЬ ВТОРАЯ О БРАКОСОЧЕТАЮЩИХСЯ  октябрь | |
|  |  |  |  |
|  | 11 | Российского феатра комедиант отрок Яков Данилов сын Шуйской того же феатра комедианскою девицею Ольгою Степановой дочерью первым браком | Придворной актер Алексей Попов, Придворной же актер Иван Дмитревской, Придворной камедиант Козьма Пригорской, Придворной же камедиант Евстафий Сечкарев |
|  | 18 | Российского феатра комедиант Иван Афанасьев сын Дмитревской того же феатра комедианткою девицею Агриппиною Михайловою дочерью первым браком | Правительствующего Сената переводчик Аврам Степанов сын Волков, Лейб гвардии Семеновского полку подпоручик Чаплаев, Шляхетного кадетского корпуса поручик Петр Свистунов, Лейб гвардии Семеновского полку сержант Александр Волков» |

{97} В конце 1759 года, 5 декабря, у Дмитревских родился первый сын Николай, «восприемником» которого был «бригадир Василий Разумовский».

Была найдена и подлинная метрическая запись о смерти Аграфены Дмитревской в делах церкви Захария и Елизаветы за 1782 год:

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  | «ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ О УМИРАЮЩИХ  июль | | |  |
|  |  |  |  |  |  |
| № | числа | кто имянно померли | лета | какой болезнью | где погребены |
| 59 | 23 | Придворного театра у актера Ивана Афанасьева жена Агриппина Михайлова | 45 | параличем | на Волковом» |

Найденные архивные материалы, кроме уточнения состава первой русской драматической труппы, вносят ясность и еще в один важный вопрос. До сих пор оставалось неизвестным, где, в какой труппе играл Федор Волков в 1753 – 1754 годах до определения своего — 21 марта 1754 года — в Кадетский корпус. В документах канцелярии Кадетского корпуса братья Ф. и Гр. Волковы названы в это время «российскими комедиантами», а сами они именуют себя в тот момент — 30 апреля 1754 года — «московскими комедиантами»[[98]](#endnote-81). В «Исповедных росписях» Кадетского корпуса за 1753 год в разделе «Разночинцы» обнаружена следующая запись:

«№ 619 — Придворного комедианта Волкова человек его (т. е. крепостной, — *Л. С*.) Григорий Иванов — 21 год».

Запись эта сделана примерно в марте месяце, когда Ф. Волков был в Москве, где находился в это время двор и придворный театр. Но если русского театра не было еще, то Волкова могли причислить только к «Итальянской компании» и он мог принимать участие в оперных спектаклях (не в итальянских же интермедиях и балетах?). Ведь нам известно о его музыкальных способностях: «<…> на клавикортах играет разные оперные арии и поет итальянские арии». Подтверждает это и документ, процитированный {98} выше «Исповедная роспись» церкви Кадетского корпуса за 1756 год, в которой Ф. Волков значится не в списке «комедианты», где написаны Дмитревский, Попов и его брат Григорий, а в списке «певчие».

Выяснив точный состав первой труппы «Русского для представлений трагедий и комедий театра», можно сказать, что половину ее составляли бывшие придворные певчие; 1/4 часть — актеры-ярославцы и последняя четверть падает на 3‑х актрис и 2‑х вновь принятых актеров. Стало быть, 3/4 состава ее, кроме 4‑х лет обучения в Кадетском корпусе, имели уже некоторую сценическую практику (певчие — на придворной сцене; ярославцы в труппе Ф. Волкова, двое же из них — А. Попов и И. Дмитревский — еще и, вероятно, в школьном театре Ростовской семинарии, а Ф. и Гр. Волковы еще и в придворных спектаклях). Из этого можно заключить, что профессиональный уровень первой русской труппы был достаточно высоким.

# **{****99}** VI **{****100}** Первые русские актеры. Ф. Г. Волков. Легенды и факты. И. А. Дмитревский. Тайна трех фамилий. Т. М. Троепольская. Штрихи к биографии

{101} Федор Григорьевич Волков, удостоившийся от историков разных эпох таких громких титулов, как «первый русский актер», «основатель русской сцены», «отец русского театра» и т. п., не мог бы, казалось, обидеться на недостаточность различной литературы, касающейся его персоны, причем литературы весьма разнообразной: большие книги, статьи и маленькие заметки, академические изыскания и беллетризованные романы и повести, сборники архивных документов и популярные брошюры, серьезные исследования и легкие театральные пьески и водевили. Библиография, относящаяся к Волкову необычайно обширна, и, вместе с тем, до сих пор его фигура окутана массой неизвестностей и порой место недостающих фактов занимают недоказанные утверждения, ложные сведения, вымыслы и легенды. Два с лишним столетия, прошедшие со дня смерти Волкова — это, можно сказать, века и годы добывания и вырывания из цепких зубов истории подлинных сведений о его жизни и творчестве. И надо сказать честно, что не во все эпохи фактологический барометр в этой области клонился в сторону ясности; иногда бывало наоборот[[99]](#endnote-82).

И начинались сомнения историков относительно Волкова с вопроса: когда же он родился? По этому поводу существует две точки зрения. То, что «Федор Григорьевич Волков родился 1729 года февраля 9 дня», — написал один из ближайших его друзей гравер Евграф Чемесов под портретом «первого русского актера», который он выгравировал вскоре после смерти Волкова. Эту же дату повторил Н. И. Новиков в первой биографии Федора Григорьевича, изданной в 1772 году[[100]](#endnote-83). Долгие годы данная датировка была принята всеми историками, не вызывая ни у кого сомнения. Когда же в 1953 году издали сборник документов «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», в нем оказалась «Выдержка из переписной книги 2‑ой ревизии населения г. Костромы и костромского уезда»[[101]](#endnote-84), заставившая историков пересмотреть год рождения Федора Волкова. В данном документе {102} сообщалось, что в «ревизских сказках» 1744‑го года Федору Волкову записано 16 лет, следовательно год его рождения нужно датировать 1728‑м, а не 1729‑м годом. В 1978 году в газете «Литературная Россия» (за 24 февраля) был опубликован еще один документ, найденный тогда сотрудником ЦГАДА А. Маштафаровым — «Доношение Ярославского Магистрата в канцелярию ревизии переписи мужеска полу душ» от 15 июня 1745 года, в котором также сообщались лета «пасынков Полушкина», и Федор Волков считался «семнадцати лет»[[102]](#endnote-85) Этот документ как бы подтверждал предыдущий, — из сборника 1953 года в том, что Волков действительно родился в 1728 году.

Самое удивительное, что все эти споры велись в тот момент, когда был цел архив Костромской Консистории, где должна была быть подлинная метрика о рождении Федора Волкова, но, как это ни странно, тогда никому не приходило в голову ее искать А, может быть, в силу инерции казалось, что ничего уже найти нельзя Это заблуждение развеялось, когда автору в 1980 году удалось найти в архиве Ростовской Консистории подлинную метрику о рождении актера И. А. Дмитревского (см. [VI главу](#_Toc361147752)), и стало ясно, что в архив Костромской Консистории никто из историков театра просто не заглядывал. Но в этот момент случилось непоправимое: 16 августа 1982 года в Государственном архиве Костромской области разразился страшный пожар. И теперь, чтобы документально выяснить год рождения Волкова и либо подтвердить правильность передатировки его года рождения, либо отвергнуть ее, нужно было идти путем более сложным и пользоваться менее достоверными данными, чем подлинная метрика.

Итак, почему же все-таки вызывает сомнение передатировка года рождения Волкова с 1729‑го на 1728‑ой год? Потому что она сделана косвенно, точнее сказать, по документам косвенной достоверности — по отношению к дате рождения. Когда в руки историков попал один документ, опубликованный в сборнике 1953 года, поставивший под сомнение общепринятую дату рождения Федора Волкова, он вызвал у историков полное доверие, когда появился второй подобный документ, опубликованный в «Литературной России» в 1978 году, он, казалось, подкрепил первый. Но когда в руки автора попало около десятка подобных документов, то они подорвали доверие к двум первым. Удалось найти погодные «Исповедные росписи» церкви Николая Чудотворца, «что словет на деине», или как позже ее стали называть, {103} «Николо-Надеинской», в приходе которой жила в Ярославле семья Волковых-Полушкиных. В «Росписях» этих обязательно указывались «лета» исповедовавшихся. Выбрав «Исповедные росписи» за несколько лет, присовокупив к ним данные из «ревизской сказки» (опубликованной в сборнике 1953 года), сведения из «Доношения» (опубликованного в «Литературной России»), а также записи из «Исповедных росписей» Кадетского корпуса за 1756 год (где учились братья Григорий и Федор Волковы) мы составили сводную таблицу возраста членов семьи Волковых-Полушкиных:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | 1737 | 1738 | 1744 | 1744 по ревизской сказке | 1745 по доношению | 1747 | 1750 | 1751 | 1756 по «Исповедным росписям» Кадетского корпуса |
| Федор Васильев сын Полушкин | 58 | 59 | 66 | — | — | 69 | — | — | — |
| Матрена Яковлева (дочь) | 33 | 34 | 40 | — | — | 43 | — | — | — |
| ***Федор Григорьев сын Волков*** | *8* | *10* | *16* | *16* | *17* | *20* | *23* | *24* | *26* |
| Алексей Григорьев сын Волков | 8 | 9 | 15 | 15 | 16 | 18 | 21 | 22 | — |
| Гаврила Григорьев сын Волков | — | 6 | 11 | 12 | 13 | 15 | 19 | 20 | — |
| Иван Григорьев сын Волков | — | 5 | 10 | 11 | — | — | — | — | — |
| Григорий Григорьев сын Волков | — | 3 | 8 | 8 | — | — | — | — | 21 |
| {104} Игнатий Федоров сын Полушкин | — | — | 4 | — | — | — | — | — | — |
| Алексеева жена Анна Дмитриева | — | — | — | — | — | 18 | 21 | 22 | — |
| Гаврилова жена Наталья Ивановна | — | — | — | — | — |  | 16 | 17 | — |

Из приведенной таблицы, если судить по данным ранних годов, вроде бы действительно получается, что год рождения Федора Волкова приходится на 1728‑й год. Но это только на первый взгляд, и взгляд человека современного. Дело в том, что в XVIII веке (как известно из мемуарной литературы) на вопрос «сколько лет?» — отвечали «пошел такой-то» — седьмой, семнадцатый, тридцатый и т. д. В приведенной таблице это подтверждается «летами» сводного брата Волковых Игнатия: как следует из подлинной метрической записи, найденной нами, в 1740 году в приходе церкви Николая Чудотворца родился «в декабре, 13‑го, у Федора Васильева сына Полушкина сын Игнатий». Стало быть, к моменту составления «Исповедной росписи» 1744 года (а составлялась роспись в «светлую четыредесятницу», то есть в сорок дней великого поста, приходившегося обычно на февраль-март) Игнатию исполнилось три полных года, и «пошел» четвертый — как и зафиксировано в таблице. Тогда относительно Федора Волкова по таблице получается, что в 1737 году ему шел 9‑й год (а было 8 лет); в 1738 — шел 10‑й (а было 9 лет); в 1744 — шел 16‑й (а было 15 лет). И годом его рождения, следовательно, нужно считать 1729‑й год.

Если же судить по данным поздних годов, приведенным в таблице, то год рождения Ф. Волкова колеблется от 1727 до 1730 годов Из всего вышесказанного нужно заключить, что при отсутствии подлинной метрики датировать год рождения косвенно по различным документам можно только приблизительно и в отношении Федора Волкова следует вернуться к первоначальной дате — 1729 году — сообщенной его ближайшими друзьями, в частности, Чемесовым, Мотонисом и Козицким.

{105} Второй вопрос, над которым бились историки чуть ли не два века: где погребен Федор Григорьевич Волков? По этому поводу возникла довольно обширная литература и существовало два предположения. Первое: Ф. Волков умер в Москве и похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре; второе: могила его находилась в ограде церкви Благовещения в Петербурге[[103]](#endnote-86). Как? — вправе спросить каждый, — ведь и ныне существует могила Федора Григорьевича Волкова с тяжелой торжественной надгробной плитой в бывшем Андрониковом монастыре. Оказывается ее нужно считать символической и появление этой могилы имеет очень долгую и почти детективную историю.

О том, что Федор Волков погребен на кладбище «в Андроньеве монастыре», сообщил Н. И. Новиков в первой биографии актера, изданной в 1772 году. Однако в истории монастыря, написанной его настоятелем архимандритом Сергием, и в некоторых других изданиях XVIII века, касающихся того же вопроса, среди перечня лиц, похороненных на кладбище монастыря, могила Ф. Волкова не указана, хотя личность его, особенно в момент погребения, была для современников весьма выдающейся. Тем, не менее сообщение Новикова долгие годы вызывало полное доверие, и, приближаясь к очередной памятной Волковской дате, общественность возмущенно восклицала: «Неужели даже не отслужат в нынешнем Андроньевском монастыре, где погребен Федор Григорьевич Волков, панихиды по нем?» И наконец, решили не только отслужить панихиду, но как-то отметить и место возможного погребения. В 1891 году газета «Новое время» сообщила публике: «Общество для пособия сценическим деятелям заказало бронзовую доску, которая будет прибита в одном из храмов Волковского кладбища в память основателя русского театра Ф. Г. Волкова. На доске говорится, что “На сем кладбище погребен Федор Григорьевич Волков”, могила котораго утрачена для потомства»[[104]](#endnote-87). Через три дня в той же газете появилась следующая публикация: «М. Г. в “Хронике” № 5678 вашей газеты сказано, что Общество для пособия сценическим деятелям заказало большую бронзовую доску, которая будет прибита в одном из храмов Волковского кладбища в память основателя русского театра Ф. Г. Волкова. Общество действительно заказало такую доску в память Ф. Г. Волкова, но прибита эта доска будет не на Волковом кладбище в Петербурге, а на кладбище Андрониевского монастыря в Москве на наружной стене одного из храмов, так как могила {106} Волкова, хотя и утрачена для потомства, но известно, что он был погребен на кладбище Андрониевского монастыря». Эта доска и была установлена в начале 1892 года.

Однако, когда в 1900 году широко праздновалось 150‑летие основания русского театра Волковым в Ярославле, то этой доски на храме не оказалось и один из служителей Андроникова монастыря отец Платон рассказал, что: «Лет 8 назад, по поводу какого-то юбилея, приезжали к нам в монастырь артисты и артистки, отслужили панихиду по Ф. Г. Волкове и к Молчановской церкви прибили доску с надписью; но эту доску на самых этих днях похитили»[[105]](#endnote-88). Взволновавшихся любителей театра спешил утешить осведомленный корреспондент: «К счастью известный меценат г. Бахрушин успел снять с дощечки фотографию, и ныне заказал новую, которая и будет прикреплена к стене храма, и на этот раз более основательно». Довольно небольшая «Молчановская» церковь была сооружена во второй половине XIX века за Спасским собором с южной стороны над фамильным склепом рода Молчановых, кстати, один из которых — Анатолий Евграфович, как раз в 1900 году являлся председателем Русского Театрального Общества. По заказу А. А. Бахрушина изготовили мраморную плиту, «но приделать ее к стене церкви преосвященный Нафанаил не разрешил» и ее внесли в Молчановскую церковь и поставили на пол, прислонив к стене.

«До каких пор она будет там стоять», — возмущался журналист со страниц газеты «Театр» в 1912 году[[106]](#endnote-89). В апреле 1913‑го, в связи со 150‑летием со дня кончины Ф. Волкова, о ней вспомнили опять и «после долгих поисков, в углу какой-то часовни, обнаружена была искателями мраморная доска с надписью: “Памяти перваго русского актера Федора Григорьевича Волкова” <…> Доска эта сильно повреждена, буквы поистерлись, мрамор поосыпался, углы побиты <…>»[[107]](#endnote-90).

Прошло еще много лет, на территории Андроникова монастыря появился Музей-заповедник имени Андрея Рублева. А в преддверии празднования 200‑летия основания русского театра в журнале «Театр» опубликовали статью Е. Вейсман, который горячо и настоятельно убеждал читателя, что Волков был похоронен «именно в Андрониковой монастыре», так как об этом сообщил Н. И. Новиков, а он не должен был ошибиться. Заключалась статья следующей фразой: «<…> можно надеяться, что наше Всероссийское Театральное общество получит право восстановить {107} мемориальную доску в честь Федора Григорьевича Волкова»[[108]](#endnote-91). После чего там и появилась, сооруженная вновь, «могила» Федора Волкова с торжественной надгробной плитой.

Тут-то нам и завершить бы погребальный детектив, но вместо этого он пошел на новый виток. Около 15 лет назад в одном из архивов был обнаружен «Щет, коликое число издержано на погребение дворянина Федора Волкова денег, и на что именно, порознь значит под сим»[[109]](#endnote-92). Данный документ представляет собой наиподробнейший перечень всех, даже самых мельчайших трат, на его похороны, например:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| «<…> за толстые доски для амвону и с привозом оных | 8 (руб) | 90 (коп) |
| на тонкий тес | 3 | 40 |
| на гроб за липовые доски | 3 | 60 |
| токарю за вытачивание 6‑ти ножек под гроб |  | 30 |
| за делание гроба, амвона и щитов для настилки двора, мастеру и плотникам | 8 | 30 |
| <…> в Златоусском монастыре за одр | — | —» |

Последняя, подчеркнутая нами строка, может указывать на место погребения Ф. Г. Волкова, потому что, если смертный «одр» его находился в Златоустовском монастыре (причем, вместо суммы стоит прочерк, так как собственно за все уже было заплачено: за возвышение, сооруженное из досок, за ножки, на которых на этом возвышении покоился гроб), то он должен был быть похоронен на кладбище этого монастыря, или перевезен на другое кладбище. При Златоустовском монастыре имелись «траурные дроги», отдававшиеся за плату напрокат, как это видно из документов этого монастыря, однако в «Щете» подобной траты не указано, значит есть основания считать, что Федор Волков был похоронен на кладбище именно этого монастыря. Из архива Златоустовского монастыря выяснилось, что в нем были «больничные кельи», где мог находиться заболевший Волков, так как в Москве у него не было дома. А монастырь этот находился как раз между Мясницкой и Покровкой, то есть там, где проходило в значительной степени действие его знаменитого маскарада, во время которого он простудился и вскоре умер. Кроме этого, существуют некоторые косвенные доказательства того, что семья Волковых-Полушкиных могла иметь давние связи с московским Златоустовским {108} монастырем. Напрашивается вопрос, почему мог ошибиться Н. И. Новиков? Мы можем лишь высказать предположение. Новиков писал биографию Ф. Волкова в 1772 году, когда в самой Москве, и особенно на ее кладбищах, царила страшная неразбериха после еще не окончившейся эпидемии чумы, и тогда лиц мужского пола, и прежде всего, чем-то знаменитых, погребали в основном в Андрониковом монастыре.

Имеет ли эта погребальная история какое-нибудь отношение к главному — к тому, каким актером и человеком был Ф. Волков? Да, имеет, и самое прямое.

Подробности погребальной церемонии, поведанные упоминавшимся «Щетом», красноречиво свидетельствуют о необыкновенно почтительном отношении к Федору Григорьевичу современников (не говоря уже о колоссальной по тем временам сумме — 1350 рублей, потраченной на нее и оплаченной самой императрицей). Более того, высшее духовенство: «преосвященный» архиерей со свитой, три архимандрита (настоятели крупных монастырей) со свитами и множество других священнослужителей шли за гробом актера (!). За гробом актера ли (?!). За гробом «дворянина Федора Волкова» шли они.

И тут мы подошли еще к одному, так занимавшему историков вопросу — об участии (или степени участия) Ф. Г. Волкова в дворцовом перевороте 1762 года. Например, В. А. Филиппов, долго занимавшийся изучением жизни и творчества его, считал, что «это наименее выясненный момент в биографии Волкова». Он писал: «<…> существует предположение, что Волков был одним из действующих лиц ропшинской драмы»[[110]](#endnote-93). Общеизвестно, что Д. И. Фонвизин называл Ф. Г. Волкова «мужем глубокого разума, наполненного достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным»[[111]](#endnote-94). Многие исследователи пытались выяснить, насколько же прав был Фонвизин и какую роль сыграл «первый русский актер» в событиях 1762 года? Однако долгие годы историкам не удавалось «продраться» сквозь туман легенд к фактам, которые бы заменили легенды и домыслы.

28 июня 1762 года на русский престол взошла Екатерина II, взошла посредством переворота, организованного и подготовленного небольшим кругом приближенных к ней людей — об этом, как известно, давно написаны бесчисленные тома. Сразу же после переворота Екатерина сделала «собственноручные» росписи наград лицам, принимавшим самое непосредственное участие в нем. {109} В этом наградном списке имена братьев Волковых стоят в числе первых, на первом листе: «Федор да Григорий Волковы — Российское дворянство, каждому по 300 душ и по десяти тысяч рублев». А 3‑го августа 1762 года Екатериной II был подписан официальный указ о награждении лиц за «отличные услуги и верность», проявленные в момент восшествия ее на престол, опубликованный.

9 августа в «Санкт-Петербургских ведомостях» № 64 за 1762 год. В этом указе из награжденных сорока человек, которым жаловались, кому чины, кому деньги, кому «души» и поместья, только четыре человека не принадлежали к дворянскому сословию: Василий Шкурин, Алексей Евреинов, Федор и Григорий Волковы. Всех их возводили в дворяне. Чем же они отличились?[[112]](#endnote-95)

Первый из 4‑х вновь пожалованных — Василий Шкурин. По мнению некоторых историков он служил при Елизавете Петровне дворцовым истопником; в списках же придворнослужителей за 1748 год он числился уже «кофишенком». Екатерина, еще будучи великой княгиней, сделала Шкурина своим личным камердинером и он стал одним из самых доверенных ее лиц. В последние годы царствования императрицы Елизаветы, впав у нее в немилость, Екатерина именно через Шкурина вела свою тайную переписку (и личную, и политическую), в том числе с новыми друзьями, участниками будущего заговора против Петра III. У Шкурина в семье воспитывался первые годы внебрачный сын Екатерины от Григория Орлова (родившийся еще в царствование Петра III). А 28 июня 1762 года именно Шкурин ехал среди самых преданных Екатерине шести человек на запятках кареты, увозившей будущую императрицу из Петергофа в Петербург. (И в данном случае, если бы переворот не удался, Шкурин рисковал головой).

Второй — Алексей Евреинов являлся кассиром в полку, где служил Алексей Орлов. Именно Евреинов обеспечивал Орловых деньгами, которые они тратили на подготовку переворота, «вербуя сторонников Екатерины среди нижных чинов», раздавая мелкие суммы, «угощая чаркой водки от царицы». (Если бы переворот не удался, Евреинов за растрату отдан был бы под суд.)

Третий и четвертый, вновь пожалованные в дворяне — Федор и Григорий Волковы — актеры. Появление их имен в одном указе с «оказавшими вернорадетельные услуги» новой императрице рядом с вышеуказанными персонами свидетельствует о том, что братья Волковы находились в ядре заговора, возведшего Екатерину II на престол.

{110} Какова же была роль Ф. Г. Волкова в перевороте? До нас дошли единичные глухие мемуарные высказывания. П. А. Вяземский со слов А. А. Нарышкина в своей «Старой записной книжке» сообщил: «В день восшествия на престол Екатерины II прискакала она в Измайловскую церковь для принятия присяги. Второпях забыли об одном: о изготовлении манифеста для прочтения пред присягою. Не знали, что и делать. При таком замешательстве кто-то в числе присутствующих, одетый в синий сюртук, выходит из толпы и предлагает окружающим царицу помочь этому делу и произнести манифест. Соглашаются. Он вынимает из кармана белый лист бумаги и, словно по писанному, читает экспромтом манифест, точно заранее изготовленный. Императрица и все официальные слушатели в восхищении от этого чтения. Под синим сюртуком был Волков <…>»[[113]](#endnote-96). Это звучит как исторический анекдот в подаче знаменитого острослова своей эпохи.

Другой мемуарист — А. М. Тургенев поведал потомкам уже более серьезно то, что слышал от стариков, о чем говорили, вернее, перешептывались современники событий 1762 года: «При Екатерине первый секретный, немногим известный, деловой человек был актер Федор Волков, может быть, первый основатель всего величия императрицы. Он, во время переворота при восшествии ее на трон, действовал умом; прочие, как-то: главные Орловы, кн. Барятинский, Теплов — действовали физическою силою, в случае надобности, и горлом, привлекая других в общий заговор. Екатерина, воцарившись, предложила Федору Григорьевичу Волкову быть кабинет-министром ее, возлагала на него орден св. Андрея Первозванного. Волков от всего отказался <…>»[[114]](#endnote-97). Чтобы поверить этим строкам, нужно было найти хоть какое-нибудь документальное подтверждение им.

В Государственном Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина хранится Грамота на дворянство братьев Волковых. В ее тексте есть одно место, прямо указывающее на особую роль Федора Волкова в перевороте 1762 года: «<…> при благополучном же НАШЕМ на всероссийский ИМПЕРАТОРСКИЙ престол вступлении, как вышеупомянутой покойной брат его Федор Григорьев сын Волков особливо, (подч. мною, — *Л. С*.) так при нем и он, Григорий, <…> отличные услуги и верность к Особе НАШЕЙ оказали, за которыя их НАМ вернорадетельные услуги, усердие и верность МЫ оных Федора и Григория Волковых {111} <…> дворянским достоинством НАШЕЙ Всероссийской Империи всемилостивейше пожаловали <…>».

В Грамоте Волковых интересным является внешний, хорошо сохранившийся, глазетовый оклад с роскошным вензелем Екатерины Алексеевны II с одной стороны, и с императорским Российским гербом, с другой. На титульном листе самой Грамоты сохранились остатки живописного портрета Екатерины II, а на последнем листе сохранились краски родового герба Волковых, хотя само его изображение в Грамоте почти утрачено. Однако, имея фотографию, сделанную Бахрушиным при покупке Грамоты, и присовокупив описание его из текста Грамоты, удалось восстановить герб, пожалованный роду Волковых. Именно он, как оказалось, представляет в Грамоте особый интерес для историков. Нами была предпринята попытка расшифровать герб Волковых при помощи геральдики, и результаты расшифровки подтвердили во многом; процитированное выше высказывание о Ф. Г. Волкове А. М. Тургенева.

Герб Волковых представляет собой типичный образец «пожалованного» герба, где в верхней части щита, как правило, имелось указание на заслуги владельца (за которые он удостоился «пожалования»). У Волковых здесь на золотом фоне, символизирующем в геральдике силу, верность, постоянство, находится голубая лента, положенная крестом. Из многочисленной мемуарной литературы и архивных документов выяснилось, что в XVIII веке, когда награждали орденом св. Андрея Первозванного (бывшего одним из самых высоких орденов со времени Петра), то не говорили, что он награжден этим орденом, а что «возложили на него голубую ленту». Крест на языке геральдики — символ высокой цели, во имя которой действовал пожалованный, упоминание о неоценимой услуге в делах высшей (государственной) важности. Вероятно, в знак того, что Федор Волков, по мнению Екатерины II, был достоин этого высокого ордена, как упоминание о том, что она «возлагала на него» этот орден, и появилась в «официальной» части герба голубая андреевская лента, положенная крестом. Золотая императорская корона, водруженная в месте пересечения ленты, в центре креста, как бы скрепляющая три важнейшие знака воедино: андреевскую ленту, крест и корону — символ императорской власти — является напоминанием особого высочайшего покровительства и благоволения.

{112} Нижняя часть щита отводилась в гербах пожалованных символическому изображению личных качеств и достоинств владельца его; она часто имела указание на особые способности и род деятельности владельца. У Волкова в данной части на красном фоне (цвете, символизирующем в геральдике мужество, храбрость, неустрашимость) появляется изображение кинжала с золотою рукояткой, продетого сквозь золотую диадему. Это атрибуты богини Мельпомены — покровительницы трагического искусства. Во многих руководствах того времени, разъясняющих символы, эмблемы и аллегории, она изображалась с кинжалом в одной руке, с венком в другой и с золотой диадемой на голове. Но на гербах изобразить самою Мельпомену не представлялось возможным, поэтому символом ее стали основные ее атрибуты — кинжал и диадема (так же, как, например, у служителей правосудия в гербах появились весы — главный атрибут богини Фемиды и т. д.). Эти же детали — кинжал и диадема — появились и на портрете «первого русского актера», написанном А. Г. Лосенко. В. Н. Всеволодский-Гернгросс, комментируя этот портрет Федора Волкова, говорит: «<…> Но сочетание меча с короной, вместе с тем, аллегорично; оно в 1765 году повторено на дворянском гербе Волковых и, следует полагать, свидетельствует об участии их в дворцовом перевороте»[[115]](#endnote-98). Всеволодский-Гернгросс, вероятно, имел в виду не просто участие в перевороте, а то, что более конкретно высказал ранее В. А. Филиппов о сопричастности Федора Волкова к «ропшинской драме». В обширной литературе, посвященной перевороту 1762 года, есть прямое указание на то, что актер Федор Волков присутствовал непосредственно при «ропшинской драме», — об этом сообщает секретарь Саксонского посольства в России, приехавший в Петербург в 1787 году, Гельбиг[[116]](#endnote-99). Будучи в России, он собирал рассказы очевидцев этих событий, а потом лично общался с непосредственным участником «ропшинского происшествия» Алексеем Орловым, когда тот во время царствования Павла жил за границей.

Однако в гербе Волковых изображение кинжала и диадемы является все-таки принадлежностью Мельпомены, и тому есть несколько доказательств. Существует свидетельство ближайшего современника Ф. Г. Волкова о том, что кинжал этот мог символизировать атрибут покровительницы трагедии и никак не был намеком на цареубийство — это строки А. П. Сумарокова, написанные им в элегии на смерть Федора Григорьевича, с которыми безутешный {113} драматург (потерявший лучшего исполнителя своих трагических героев) обращался к актеру Дмитревскому: «Переломи кинжал, теятра уж не будет!»[[117]](#endnote-100) (В некоторых изданиях вместо слова «теятра» стоит слово «котурна», что подчеркивает еще больше отношение Волкова-актера именно к жанру трагедии.) Есть и еще одно доказательство — в данном случае геральдика сама поставила нужный акцент: кинжал в гербе, то есть клинок его — серебряный — а цвет этот на ее символическом языке означает невинность, чистоту. Стало быть, кинжал Федора Волкова «чистый», «невинный» и говорит о принадлежности его к актерской профессии и, прежде всего, к амплуа трагика.

Герб Волковых, так называемый, «глассный», то есть он прямо указывает на фамилию владельца. В качестве клейнода (нашлемника) здесь фигура волка «натурального цвету». Обычно в геральдике волк изображался в профиль, обращенным вправо, смотрящим вперед. В данном случае волк смотрит назад, как бы оглядываясь в прошлое, взирая на того, кого уже нет в живых, но в честь кого дан был этот герб; кто прославил фамилию Волковых. Иногда в качестве клейнода употреблялась «фамильная» деталь из нижней части щита. В гербе Волковых — волк держит в лапах серебряный кинжал с диадемою — это лишнее свидетельство того, что современники видели в Федоре Григорьевиче прежде всего достойного служителя Мельпомены, «первого» по званию актера. Даже Гельбиг, описывая судьбы многих участников переворота, возвышение всех их после него, о Федоре Григорьевиче говорит следующее: «Актер Волков остался в своей сфере».

Итак, сыграв одну из главных ролей на сцене государственной, Ф. Волков устоял от соблазна головокружительной карьеры «человека государственного» и вернулся на сцену театральную. «Он был значительнейший и лучший актер»[[118]](#endnote-101), — написал о нем Я. Штелин, единственный из всех историков театра и его биографов видевший и хорошо знавший Федора Волкова на сцене. Причем, Штелин отмечал, что «он играл одинаково сильно в трагедиях и комедиях»; собственный «его же характер был в страстях (неистовый)»[[119]](#footnote-20), — специально подчеркнул наблюдательный профессор. {114} Эта-то страстность и завлекала, вероятно, его туда, где шла борьба за судьбы России не на жизнь, а на смерть уже не на сцене театральной и где такие привычные для тогдашней театральной трагедии понятия, как долг, честь, совесть, любовь к Отечеству вставали уже не перед его героями, а перед ним самим. Да, пожалуй, он всегда «оставался в своей сфере», то есть оставался первым актером. И участвуя в дворцовом перевороте — продолжал как бы разыгрывать роль тираноборца из очередной трагедии, когда, спасая Россию от недостойного монарха, вверял ее судьбу в руки Минервы (воинствующей богине государственной мудрости), и в «ропшинской драме» он как бы доигрывал финал кровавой, но справедливой, как казалось тогда всем передовым русским людям, трагедии.

Да, он, конечно же, «великий» актер, как свидетельствовал младший современник Федора Волкова Н. И. Новиков, видевший, как мы знаем, его последние роли и бывший свидетелем его посмертной славы.

И тут мы подошли еще к двум и, может быть, самым главным в биографии Ф. Волкова вопросам: Где и чему он учился? Под влиянием кого и каким образом сформировался он как актер?

Вопрос о том, где учился «первый русский актер» не оставил без внимания ни один из историков, занимавшихся его творчеством. Первые биографы Волкова Штелин и Новиков лишь глухо упомянули, что он учился в Москве, не конкретизировав, где именно. Причем, Штелин написал только, что он «<…> благовоспитанный сын одного купца из Ярославля, в совершенстве изучивший в Москве немецкий язык». А Новиков сообщил: «<…> Полушкин, <…> увидя остроту старшего своего пасынка, отослал его в Москву для обучения музыке и немецкему языку, на котором он потом говорил как природный немец». (Нужно заметить, что акцентирование знания Ф. Г. Волковым немецкого языка отнюдь не случайно и не является отдачей дани «чужебесию». С конца XVII‑го века, и особенно с начала XVIII столетия, знание иностранных языков было необходимо не только для человека {115} образованного, но, пожалуй, еще больше для того, кто жаждал получить настоящее образование. И в первой половине XVIII века одним из самых необходимых иностранных языков являлся немецкий — и для торговцев, промышленников, деловых людей, и для ученых.)

В 1953 году вышел в свет уже упоминавшийся сборник «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», где в одном из документов за подписью самого Федора Волкова говорилось, что он, «<…> с 1741 году по 1748 год <…> находился в Москве в науках»; однако опять же не указывалось, где именно.

Веком раньше в 1838 году в статье о Федоре Григорьевиче Волкове, помещенной в «Энциклопедическом лексиконе», сообщалось, что он учился в Москве в Славяно-греко-латинской академии[[120]](#endnote-102). В сборнике 1953 года эта версия отвергалась (но без документальной аргументации). Так, во вступительной статье сборника говорилось: «Проверка списков Славяно-греко-латинской академии показала, что с 1744 по 1747 гг. Волков в ней не значился ни в качестве действительного, ни в качестве бывшего студента». К сожалению, составители сборника не указали, какой архив они обследовали, но, судя по всему, это должен был быть фонд Заиконоспасского монастыря, при котором находилась эта академия. Однако в данном фонде списков учеников за 1744 – 1747 годы нет вовсе. В вышеуказанном фонде были обнаружены «Приходно-расходные книги» Славяно-греко-латинской академии с указами о выдаче денег и провианта учителям и ученикам с 1740 по 1744 год с реестрами учеников всех «школ»: в академии ученики разделялись не по классам, а по школам — «фары», «инфимы», «грамматики», «синтасимы», «пиитики», «философии», «риторики». Нами была предпринята попытка, если так можно выразиться, параллельно-перекрестного изучения всех возможных документов о Славяно-греко-латинской академии и учреждениях, которым она подчинялась и которыми она субсидировалась. Школьники в академии делились на «штатных», получавших полное содержание, и «закомплектных», находившихся «не в жалованье», их еще называли «своекоштными» Теперь со всей определенностью можно сказать, что Волков здесь не учился, более того, выяснилось, что и учиться не мог. Из разных обследованных дел, касающихся этого учебного заведения, вытекало, что с учеников очень строго взыскивалось за «не бытие» в академии, за опоздание из отпусков, в которые их отпускали домой только на {116} праздники, и очень ненадолго. А на основании найденных и отчасти процитированных здесь данных из «Исповедных росписей» видно, что Федор Волков каждый год (с 1741 по 1748 годы) подолгу бывал дома в Ярославле, по крайней мере, весь Великий пост, когда составлялись эти «росписи» (а это 40 дней) и, конечно же, всю «светлую неделю» после Пасхи; тогда, как учеников отпускали только на «светлую неделю». И потом, если бы он числился в каком-либо казенном учебном заведении, то и исповедываться должен был бы там же; в случае же, если он по каким-либо причинам оказался дома и исповедовался в приходской церкви, то с «Исповедной росписи» должна была бы появиться отметка о принадлежности его к тому заведению. А так как ни в одной «Росписи» никаких отметок нет, то, вероятно, Волков учился у частного лица. (Во многих делах различных архивов XVIII века встречаются упоминания о бесчисленных «учениках» разных фабрик, заводов, контор и мастеровых. Можно предположить, что в подобных «науках» и состоял Федор Волков).

Пребывание Волкова в «науках» частным образом (назовем это так), конечно же, могло давать ему известную свободу в обозрении интересующих его вещей и явлений, в посещении различных мест, куда «школьникам» ходить запрещали, в заведении разных знакомств и т. д. А точно зная, что происходило это в Москве, мы можем, проанализировав состояние тогдашней театральной жизни, понять, каким образом и какими путями сформировался он как актер и был ли он явлением исключительным, самородком, опередившим намного свою эпоху, или же он являлся лучшим, выдающимся представителем и выразителем, но именно своего времени. По этому поводу у историков существовало несколько мнений, и до нас дошла их довольно обширная и острая полемика.

Выслушаем сначала современников самого Волкова. Первый историк русского театра (и творчества Волкова) Я. Штелин обронил по этому поводу одну фразу: «Федор Григорьевич Волков <…> в совершенстве изучивший в Москве немецкий язык, примерно в 1748 году познакомился в Петербурге с Аккерманом, Сколяри и Гильфердингом и из-за своей природной склонности часто посещал их театр». Первый биограф Волкова Н. И. Новиков, упомянув о незаурядных художественных наклонностях его, далее говорит: «впрочем главная его склонность была к театру: с самых юных лет начал он упражняться в театральных представлениях {117} с некоторыми приказными служителями <…> В 1746 году отправлен он был вотчимом своим в Санктпетербург для некоторых дел по его промыслу <…> Познакомясь с живописцами, музыкантами и другими художниками, бывшими тогда при Императорском Италиянском театре, не упустил он ни одной редкости, которую бы не осмотрел и не постарался бы узнать обстоятельно. Более всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Италиянской оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем самому русския театральный сочинения. Сего ради ходил он несколько раз на театр, чтобы обстоятельно рассмотреть оного архитектуру, махины и прочия украшения; и как острый его разум все понимать был способен, то сделал он всему чертежи, рисунки и модели. Оставалось только получить ему понятие о театральной игре. В сем случае имел он прибежище к италиянским актерам, которые хотя и сами не весьма были далеки в актерской должности; но г. Волков дошел наконец до познания ее красот и тонкостей своего разума и врожденной к театру способности».

Сюда же нужно добавить еще высказывание А. Ф. Малиновского, который хотя и не был современником Волкова (он родился в Москве в 1762 году), но будучи хорошо знаком с И. А. Дмитревским, вероятно, пользовался его информацией: «до того времени (то есть до 1780‑х годов, — *Л. С.*), — произносили стихи нараспев. Сам г. Волков, заимствуя от итальянских речитативов, не смотря на отличность игры своей, привержен был сему несовместному с истинным искусством[[121]](#footnote-21) пороку»[[122]](#endnote-103).

Основываясь на данных высказываниях, последующие историки в определении того, кто же сыграл решающую роль в формировании Волкова-актера, колебались между этими двумя точками зрения и, то упирали на немецкое влияние (ссылаясь на Штелина), то склонялись к приоритету в этом влиянии итальянского театра (опираясь на Новикова), а то отвергали вообще иноземное влияние на развитие «первого русского актера». Так В. А. Филиппов, задавший еще раз вопросы: «Где и как могла в нем вспыхнуть страсть к театру, поглотившая всю его жизнь? Кто {118} и что натолкнуло одаренного двадцатидвухлетнего юношу на создание “публичного театра”, который он по своей инициативе сумел организовать в Ярославле? Сказалось ли этом чье-либо влияние или было это проявлением самобытного инстинкта? (подчерки, мною, — *Л. С*.)», — ответив утвердительно на последнюю, выделенную нами часть фразы, Филиппов решительно отверг возможность, в первую очередь, немецкого влияния, мотивируя, среди прочего, следующим: «<…> лишь немец Штелин свидетельствует об этом и нигде никаких подтверждений не имеется» Затем, поставив под серьезное сомнение воздействие на него итальянского влияния, он высказал точку зрения о том, что Волков сформировался как самобытный талант, чуждый всяким заимствованиям. При этом Филиппов пытался опереться на высказывание Новикова о «врожденной к театру способности» Федора Волкова и что он «всему был сам изобретатель».

Можем ли мы сегодня рассудить, кто же прав? Да, пожалуй, именно сегодня мы можем ответить на этот вопрос.

Отрицая влияния на Волкова иностранного и, в частности, немецкого, да и итальянского театра Филиппов и другие историки тем самым отрицали и вообще сколько-нибудь ощутимое влияние западноевропейского театра на развитие национального театрального искусства периода его формирования, обосабливая его, не вписывали в общий контекст мирового культурного процесса. С другой стороны, фигуру Федора Волкова не вписывали (не могли вписать документально) в контекст современной ему русской театральной жизни, подавая его как явление исключительное, уникальное; тогда как он был выдающимся явлением своего времени.

Но в своих выводах и утверждениях предшествующие историки базировались на современном для них уровне фактологического знания в данной области, несомненно зависевшем от современной для них исторической точки зрения. С одной стороны, из-за отсутствия достаточного документального материала, бытовало мнение об эпизодичности и случайности деятельности немецкого театра в России того времени, вследствие чего и влияние его можно было расценивать случайным, или не брать в расчет совсем. С другой, имея определенные сведения о более длительном существовании в России итальянской труппы, все-таки воздействие ее на русский театр (и особенно драматический) сводили к очень незначительному, так как считали ее, во-первых, в основном музыкальной, во-вторых, сугубо придворной и достаточно оторванной от {119} русской театральной жизни и от глубинных процессов развития и формирования русского театрального искусства. И наконец, труппу, созданную Федором Волковым в Ярославле, считали (опять же в силу отсутствия достаточного количества документального материала) явлением исключительным и почти единичным в то время.

Основываясь на изложенном в предыдущих главах, мы можем теперь сказать, что процесс формирования Волкова-актера шел (и не мог идти иначе) параллельно общему процессу развития русского театра, — (как следует из документов), в определенные годы Волков должен был вместе со всеми прочими национальными любителями театра пройти этап заинтересованности деятельностью профессионального западноевропейского театра, сформировавшегося раньше русского. Таким для него в Москве 1740‑х годов явилась, в первую очередь, Немецкая комедия, оказавшая на него такое же влияние, как и на всех участников московских русских любительских трупп «охотников» (тем более, что для него не существовало в данном случае языкового барьера, так как он, по высказываниям историков и биографов, изучил немецкий язык «в совершенстве» и говорил на нем «как природный немец»).

Несомненно, значительное влияние оказал на него и итальянский театр, но чуть позже, когда он побывал в Петербурге и «по случаю знакомства» несколько раз был в придворном театре (вряд ли он мог попасть на таковые спектакли в Москве на те немногие представления, которые устраивались наезжавшей вместе с двором придворной «Италианской компанией»). Знакомство со зрелищно-пышными спектаклями итальянской оперы, где было множество сценических эффектов, конечно же дало Волкову приток новых ярких впечатлений и ощущений и стимулировало раскрытие еще одной грани его таланта — необыкновенной музыкальности.

Пройдя такую довольно разностороннюю театральную школу, «первый русский актер» (вместе со многими русскими актерами-любителями) создает свою труппу сначала «охотников» — любителей, позже — полупрофессионалов и, наконец, становится во главе первого профессионального постоянно действующего «Русского для представлений трагедий и комедий театра».

## **{****120}** \* \* \*

Сподвижник Ф. Волкова и младший его товарищ по сцене И. А. Дмитревский прожил, по сравнению с Федором Григорьевичем, очень долгую жизнь, но, несмотря на то, что первые биографы Ивана Афанасьевича знали его лично, все-таки и в биографии Дмитревского оказалось для исследователей много вопросов. Например, не могли установить историки точного года рождения этого актера Но одним из первых среди всех прочих, был вопрос о фамилии Дмитревского, бывший предметом довольно продолжительной полемики между его биографами.

В историю русского театра Иван Афанасьевич вошел как обладатель трех фамилий — Нарыков, Дьяконов, Дмитревской[[123]](#footnote-22) и о происхождении каждой из этих фамилий выдвигалось его биографами очень много версий, не подкрепленных, правда, почти никаким фактическим материалом. Вскоре после смерти корифея русской сцены в «Обществе любителей Российской словесности» в Санкт-Петербурге в 1822 году вышла в свет одна из первых его биографий — «Известие о жизни Ивана Афанасьевича Дмитревского, Российской Императорской Академии, многих ученых сословий члена и знаменитого актера», причем, в этой книге оговаривалось, что «Сии известия достоверны, ибо все они почерпнуты из присланных бумаг от сына покойника г. коллежского советника И. И. Дмитревского и доставлены в общество членом оного графом Д. И. Хвостовым»[[124]](#endnote-104). В данной книге мы читаем о Дмитревском «<…> Он был сыном протоиерея Дяконова, родился в Ярославле 1734 года февраля 28 дня, обучался в тамошней семинарии». О фамилии «Дмитревской» в «Известии» рассказывается легенда, которую потом пересказали все до единого биографы актера, с большей или меньшей степенью подробностей «<…> по прибытии их (ярославских актеров, — *Л. С*.). Ее Величество узнав, что молодой Дьяконов играет в трагедиях женские роли, приказала его с прочими привести в Царское село, для представления Оснельды в трагедии “Хорев”. Желая ободрить возникающее в России искусство, при всех придворных сама изволила надевать на Оснельду брилианты и другие драгоценности, при том замечая, что молодой Дьяконов подходит лицом на одного из ее придворных {121} служителей Дмитревского, приказать соизволила Оснельде называться Дмитревским». О третьей фамилии — «Нарыков» в «Известии» не говорится ничего.

После этой краткой биографии (в книге всего 17 страниц) вскоре появляется достаточно обширная биографическая литература о Дмитревском, и в каждой из опубликованных работ, непременно обсуждался вопрос о происхождении всех трех его фамилий. Основные из этих работ необходимо здесь перечислить.

В том же 1822 году, когда вышли в свет упоминавшиеся «Известия», была опубликована первая часть статьи П. И. Сумарокова «О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерина II», в которой он первым называет фамилию «Нарыков» «<…> в труппу свою он (Волков, — *Л. С*.) пригласил двух 14‑летних семинаристов из Патриарших дворян Нарыкова (И. А. Дмитревского) и Попова»[[125]](#endnote-105). А в следующем 1823‑м году во второй части своей статьи П. И. Сумарокова посвящает Дмитревскому отдельный небольшой очерк[[126]](#endnote-106) и, конечно же, передает легенду о наречении Ив. Аф. Дмитревским самой Елизаветой.

В 1824 году известный журналист и писатель Н. И. Греч в альманахе «Русская Талия» на 1825 год писал «Иван Афанасьевич Нарыков родился 23 февраля 1736 года в Ярославской губернии»[[127]](#endnote-107).

В 1840 году театральный критик Ф. А. Кони в биографии Дмитревского, напечатанной в «Пантеоне русского и всех европейских театров» сообщал «Иван Афанасьевич Дьяконов сын священника, готовившийся в дьячки <…> который по предрассудкам своего отца, со времени вступления на публичную сцену, назвался Нарыковым»[[128]](#endnote-108). Год рождения Дмитревского у Кони получается 1728‑й: «<…> Дмитревский умер в 1821 году 27 октября в глубокой старости. Ему было 93 года».

В том же 1840 году драматург и театральный педагог А. А. Шаховской лично хорошо знавший Дмитревского, называет его в «Летописи русского театра» просто «Нарыкиным»[[129]](#endnote-109).

В 1869 году историк театра В. И. Родиславский писал, (вероятно, целиком доверяясь П. Сумарокову) «<…> труппу Волкова составляли два его брата, патриаршие дворяне Нарыков и два Попова»[[130]](#endnote-110).

В 1892 году известный автор-рассказчик и актер И. Ф. Горбунов в статье «Первые придворные русские комедианты» рассуждал «<…> Нам неизвестно, наверное, кто такой Дмитревский, какого он происхождения. В архивных документах {122} дирекции Императорских театров нет никаких на это указаний Показания его биографов сбивчивы»[[131]](#endnote-111). И далее он первый усомнился в достоверности той легенды, с которой все предыдущие биографы связывали появление фамилии «Дмитревской».

В 1893 году исследователь и историк ярославского края К. Д. Головщиков постарался подытожить все высказывания биографов о Дмитревском: «Итак, достоверно известно, что Дмитревский — ярославец, а местные историки единогласно утверждают, что он сын протоиерея церкви Димитрия Солунского по фамилии Дьяконов, которому его отец при поступлении в духовную школу, дал фамилию не свою, что было в обычаях того времени, а почему-то Нарыков, после он сделался известен под фамилией Дмитревского, что также естественно, так как и до сих пор в обычае при поступлении на сцену изменять свою фамилию <…> После всего этого можно, кажется, остановиться на таком предположении о фамилии Ивана Афанасьевича родовая его фамилия — Дьяконов, школьная — Нарыков (может быть по матери), сценическая — Дмитревский»[[132]](#endnote-112).

Из советских историков театра XVIII века подробно занимался биографией Дмитревского В. Н. Всеволодский-Гернгросс, который в двух своих монографиях о нем разбирает все варианты происхождения его фамилий, высказанные предшественниками, а год рождения Ивана Афанасьевича называет 1733‑й или 1734‑й[[133]](#endnote-113).

Автор предпринял попытку установить точную дату рождения Дмитревского и выяснить происхождение всех его фамилий основываясь на документальных данных.

В историю русского театра Иван Афанасьевич вошел под фамилией Дмитревского, легенда же, что она дана ему была после приезда ярославской труппы в Петербург императрицей Елизаветой Петровной, документально опровергнута еще в 1953 году, когда вышел сборник «Ф. Г. Волков и русский театр его времени». Среди опубликованных документов в нем находился и «Рапорт Ярославской провинциальной канцелярии Сенату об отправке Ф. Волкова с труппой в Петербург»[[134]](#endnote-114). Среди перечисляемых актеров есть следующие, «<…> присланныя из Ростовской консистории для определения, ис церковников Иван Дмитревской, Алексей Попов». Из этого документа выяснилось, что, во-первых, Дмитревский был прислан из Ростова, где учился в семинарии, в Ярославль (много позже семинария перебралась из Ростова в Ярославль и стала называться Ярославской), во-вторых, он был {123} «прислан для определения» на службу гражданскую, а вовсе не в «дьячки», в‑третьих, что он приехал в Петербург уже Дмитревским.

Фамилию «Дьяконов» очень многие историки называли настоящей, родовой фамилией Ивана Афанасьевича. Но, тщательно изучая дела Ростовской консистории I половины XVIII века, которой подчинялись в это время все церкви Ярославля и его уезда, не удалось найти протоиерея под такой фамилией, а сан этот был достаточно высок и в середине XVIII века их было не так уж много. Так, например, но «Штатам Духовным» на 1761 год и на 1766 год в Ярославле был положен протоиерей только в Успенский собор. Обычно же в каждой церкви «но штату» полагалось три человека: «поп, дьячок и пономарь»; и иногда, когда приход был больше, то оговаривалось: «для украшения и для вспоможения священнику» давался еще и дьякон.

В упоминавшемся уже «Известии», есть одно место, на которое хочется обратить внимание: «Брат родной сего актера (Дмитревского, — *Л. С*.) Николай Афанасьевич продолжал гражданскую службу, был советником Палаты, имел чин коллежского советника, писался и прозывался Дьяконовым». В этом контексте интересно слово «прозывался», не говорится, что фамилия его была Дьяконов, а упоминается, что он «прозывался». Кстати, имя Николая Дьяконова мы встречаем еще и в вышеупомянутом «Рапорте Ярославской провинциальной канцелярии» 1752 г.: «<…> Иконников — повытные де всякие дела вверивает он канцеляристу Николаю Дьяконову».

Итак, нужно было искать отца Ивана Афанасьевича, который, если и не был протоиереем, то, как все на этом сходятся, был священником. Тщательно изучая документы Ростовской консистории, удалось найти «Исповедные росписи» за 1751 год церкви Дмитрия Солунского, в которой служил его отец[[135]](#endnote-115):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| «дворов | кто исповедывался | лет |
|  | Духовные и их домашние |  |
| 1 | Церкви святого великомученика Димитрия Солунского |  |
|  | дьякон Афанасий Филиппов | 57 |
|  | Жена ево Матрена Ивановна | 52 |
|  | дети их |  |
|  | Николай провинциальной канцелярии канцелярист | 23 |
|  | {124} Дмитрий тоя же провинциальной канцелярии копиист | 20 |
|  | Иоанн холост | 15 |
|  | Помянутого Николая жена Татьяна Петрова бездетны | 19 |
|  | Дмитриева жена Анна Ивановна бездетны | 18 |
|  | дворовые их люди крепостные |  |
|  | Вдова Настасья Федорова | 28 |
|  | дочь ее Евдокия Васильева | 4 |
|  | Вдова Наталья Ермолаева | 23» |

Из этого документа мы выяснили состав семьи И. А. Дмитревского на 1751 год. В это время еще живы его родители, имена которых мы узнаем впервые. Старший, из присутствующих дома братьев, Николай служит в провинциальной канцелярии, там же состоит на службе и еще один брат — Дмитрий, а Иван — самый младший в семье — еще не значится на службе.

Основываясь на вышепроцитированной «Исповедной росписи» стало возможным, наконец, сделать более или менее точные предположения о годе рождения И. А. Дмитревского, ибо если ему весной 1751 года было 15 лет, стало быть, он родился в 1736 году (причем здесь дата была действительно точная, поскольку ее записывал сам отец Дмитревского). Пересмотрев метрические книги города Ярославля за 1736 год, удалось найти подлинную метрическую запись о рождении Ивана Афанасьевича:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| «ЧАСТЬ ПЕРВАЯ О РОЖДАЮЩИХСЯ | | |
|  |  | в феврале |
| № | числа | у кого кто родился |
| 3 | 20 | Означенной церкви Димитрия Солунского дьякона  Афанасия Филипова сын Иван» |

Опираясь на процитированную «Исповедную роспись» 1751 года, можно точно сказать, что весной 1751 года Иван Афанасьевич еще не состоял на службе, и, следовательно, еще учился в Ростовской семинарии. Среди документов Ростовской консистории {125} был найден «Указ об обязательном определении священно-церковно-служителями своих детей в возрасте от 10 до 15 лет в духовные семинарии не допуская укрывательства», что может свидетельствовать о подобном 5‑летнем образовании и Ивана Дмитревского, который был выпущен из семинарии, вероятно, в самом конце 1751 года, поскольку в самом начале января 1752 года он был уже «прислан для определения» в Ярославскую провинциальную канцелярию, но еще не имел конкретной должности.

Эта «Исповедная роспись» проливает свет на происхождение его фамилии «Дьяконов». Многие биографы высказывали предположение, что при поступлении в семинарию Дмитревскому была дана другая фамилия, будто бы по обычаю того времени. Но обычай менять фамилию при поступлении в духовное учебное заведение относится, как выяснилось, ко времени более позднему. В XVIII веке в большинстве провинциальных городов России (особенно в I половине века) духовная семинария была единственным учебным заведением, которое выпускало грамотных людей и далеко не все из окончивших семинарию шли в духовную службу. В сохранившихся записках дьякона А. А. Михайлова[[136]](#endnote-116), который поступал в духовную академию в конце XVIII века, подробно описано поступление в духовное учебное заведение, быт его, учеба, но ничего не сказано об обычае менять фамилию учащимся духовных заведений. В XIX веке, когда появилось уже много светских учебных заведений, если юноша поступал в духовное учебное заведение, то это означало, что он выбирает духовную карьеру, и тогда-то и было принято при поступлении в семинарию менять фамилию. Об этом пишет в своих «Записках» Е. Е. Голубинский[[137]](#endnote-117) — известный деятель русской церкви XIX века; этот обычай подробно описан в «Записках сельского священника»[[138]](#endnote-118), автор которых сообщает, что меняли фамилии семинаристы обязательно только в 30‑е – 40‑е годы XIX века, а уже «в 1847 году последовало распоряжение св. Синода, чтобы дети носили фамилию своих отцов». Поэтому, вероятно, историки II половины XIX века считали обычай этот очень давним. Из всего сказанного следует, что И. А. Дмитревский, поступая в семинарию, фамилии не менял.

Многочисленные документы Славяно-греко-латинской академии, Ярославской семинарии и других учебных заведений, свидетельствуют о том, что при записи в них учеников, обязательно указывалась должность или звание отца. Вот типичные записи из {126} документов Славяно-греко-латинской академии конца 30‑х и 40‑х годов XVIII века:

«Поручиков сын Тимофей Петров сын Прозоровской

Дворцового хлебника сын Алексей Осипов сын Якимов

Дьячков сын Федор Васильев сын Васильев

Конюхов сын Максим Федоров сын Велюков

Попов сын Гаврила Григорьев сын Федоров

Попов племянник Василий Иванов сын Иванов».

И, поскольку, Иван Афанасьевич и его братья были, как мы теперь выяснили, сыновьями дьякона, то, следуя общему правилу, при приеме в семинарию их должны были записать так: Дьяконов сын Николай Афанасьев сын… Но дьяконовых детей могло оказаться в семинарии очень много и тогда, чтобы их как-то отличить, в запись вносили некоторые подробности, например, название церкви, при которой служил отец. В этом отношении показательны соответствующие записи учеников Ярославской духовной семинарии середины XVIII века. В Ярославле к этому времени было более сорока церквей и в списках учащихся обязательно поименовывалась церковь, где служит отец его. Вероятно, этот обычай был перенесен из Ростовской семинарии, в которой учились дети священнослужителей из самого Ростова, из Ярославля, из Романова и их уездов. Церковь, при которой служил отец Ивана Афанасьевича, называлась, как теперь мы точно знаем, Димитрия Солунского, но в просторечьи ее называли просто Дмитревская — именно так это записано во многих документах. В таком случае у Ивана Афанасьевича запись получилась бы следующая: Дмитревской церкви Дьяконов сын Иван Афанасьев сын — а далее должна была следовать настоящая, родовая фамилия. Из имеющихся трех фамилий у нас осталась одна — Нарыков — она и была, стало быть, исконной фамилией их семьи и в результате должна была стоять на последнем месте. В итоге запись должна была выглядеть следующим образом: Дмитревской церкви Дьяконов сын Иван Афанасьев сын Нарыков.

Почему же об этом не знал даже родной сын Ивана Афанасьевича?

Да потому, вероятно, что самому Дмитревскому очень льстила сложившаяся легенда, ведь не зря же младшие современники говорили, что он был и внешне похож больше на царедворца, чем на актера. (Он дважды отправлялся от высочайшего двора «куриером в чужие край» и находился в Европе, в частности, в {127} Париже, с октября 1765 года по октябрь 1766‑го; и с октября 1767‑го по май 1768 г.) Дмитревский прекрасно ориентировался в придворной жизни, вследствие чего хорошо знал цену и неосторожно брошенному слову, и слуху, пущенному вовремя У одного из его сыновей — Петра — крестным отцом был сам наследник престола, что выяснилось из «Записок» воспитателя Павла С. Порошина. Запись эта была найдена в той части «Записок», которая не вошла в основное издание и была опубликована позже «Июль. 1765 г. <…> 6‑е. Одевшись учился. (Речь идет о Павле, — *Л. С.*) Потом в церковь ходил крестить у Дмитревского сына Петра с графинею Прасковьей Александровой Брюсшей»[[139]](#endnote-119) (подобным вниманием могли похвастаться даже не все придворные). А самому Ивану Афанасьевичу, вероятно, нравилось поддерживать мнение, что его «окрестила» Дмитревским сама императрица Елизавета Петровна.

## \* \* \*

Если в биографиях первых русских актеров Ф. Г. Волкова и И. А. Дмитревского много загадок и «туманных» периодов, то биография Т. А. Троепольской — это сплошная загадка Ее, вслед за Ф. Волковым и И. Дмитревским, современники удостоили звания «первой русской актрисы», однако они не оставили о ней никаких сколько-нибудь конкретных сведений. И историки театра почти совсем не имели об этой выдающейся актрисе даже самых элементарных документальных данных.

Первое достоверное упоминание о ней относится к декабрю 1763 года, когда ее имя появилось среди исполнителей действующих лиц в печатном экземпляре комедии Реньяра «Менехмы». Т. М. Троепольская играла одну из главных женских ролей — Изабеллу. С этого момента ее имя встречается среди исполнителей центральных женских образов и в трагедиях, и в комедиях, и даже в мещанской драме. Упоминает ее Я. Штелин в «Штате русского театра» 1768 года: «Татьяна Михайловна Троепольская играет первые роли в трагедиях и комедиях. Ее муж — регистратор в типографии Сената. Жалованье — 700 руб.» А еще раньше, Штелин, говоря о московском театре, сообщает первые сведения о ней: «В 1759 году императрица повелела построить также в Москве {128} привилегированный театр. Но он просуществовал всего два года. В нем играли Троепольский с женой, Пушкина и некоторые студенты университета (все из Москвы). Как только театр в Москве прекратил свое существование, две самые лучшие его актрисы Троепольская и Михайлова были взяты на Петербургскую сцену» Однако в «Архиве Дирекции Императорских театров» о второй, взятой из Москвы актрисе, Авдотье Михайловой сказано, что она «поступила на службу с 1 июля 1762 года»[[140]](#endnote-120) (вероятно, когда двор был в Москве на коронации). О Троепольской же, как уже неоднократно повторялось историками, в АДИТ нет упоминаний совершенно.

Дошло до нас несколько высказываний о Троепольской И. А. Дмитревского, партнершей которого она была около десяти лет. К сожалению, переданы они не им самим, а через «посредников». Так, например, П. И. Сумароков писал, что по словам Дмитревского она была «не уступавшею в искусстве первейшим артисткам того века: Лекуврер, Клерон, Дюминиль»[[141]](#endnote-121). Александр Петрович Сумароков посвятил ей восторженные строки в нескольких своих стихотворениях, как лучшей исполнительнице первых женских ролей в его трагедиях и, в первую очередь, Ильмены в «Синаве и Труворе»:

«Достойно Росскую Ильмену ты сыграла  
Россия на нее слез ток лия взирала  
И зрела, как она, страдая, умирала».

Он же оплакал и безвременную ее кончину — последний раз она выступила в его трагедии «Мстислав» в роли Ольги.

Вот почти и все, что мы имели достоверного об этой актрисе, не считая документальных упоминаний о судьбе ее мужа В. А. Троепольского: во-первых, что он в январе 1762 года окончил Московский университет, но по личной просьбе продолжал еще числиться студентом[[142]](#endnote-122); во-вторых, что 28 марта 1762 года В. Троепольскому Указом Сената присвоено звание коллежского регистратора[[143]](#endnote-123), из чего следует, что он с этого момента поступил на службу.

До недавнего времени оставалось неизвестной даже точная дата смерти этой актрисы. Как сообщал «Драмматический словарь» трагедия «Мстислав» на петербургской сцене «представлена в первый раз мая 16 дня 1774 года. Бывшая при дворе актриса {129} г‑жа Троепольская, представляя роль Ольги в сей трагедии, пленяя умы зрителей, в последний раз»[[144]](#endnote-124).

Автору удалось найти подлинную метрику о смерти Т. М. Троепольской в Метрической книге церкви Исаакиевского собора за 1774 год[[145]](#endnote-125):

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| «ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ О УМИРАЮЩИХ  ИЮНЬ | | | | | | |
| № | число | кто имянно померли | лета | какою болезнью | кем исповеданы | где погребены |
| 39 | 21 | Придворного театра актриса Татьяна Михайлова дочь | 30 | чахоткой | полицмейстерским иереем Андреем Бардекоржским | в невском» |

Однако, эта метрическая запись заставляет нас вспомнить стихотворение А. П. Сумарокова, приложенное к изданию трагедии «Мстислав», в котором безутешный автор обращался к Дмитревскому-Мстиславу:

«Восплачь, восплачь о той со мной и воспечались,  
Которой роли все на свете окончались!»

Это стихотворение начиналось словами: «В сей день скончалася и нет ее теперь», а после текста стихотворения, внизу стоит дата «июня 18 дня 1774‑го». До нахождения метрики эту дату можно было истолковать по-разному, теперь же ее следует признать датой смерти Троепольской (ведь не мог же Сумароков за три дня до смерти ее посвятить ей стихотворение «на смерть»), а метрическая запись была сделана, вероятно, в день погребения.

Из процитированной метрической записи мы узнаем, что умерла Татьяна Михайловна в 30 лет, благодаря чему можно установить год ее рождения — 1744‑й. Эта дата в истории русского театра вводится впервые. Основываясь на ней, мы можем несколько иначе взглянуть на ранний период ее творчества. Эта дата ставит под очень большой вопрос участие Троепольской в спектаклях университетского театра в первые годы его существования — {130} ей было тогда 12‑13 лет. Можно предположить, что появилась она на сцене Российского театра, бывшего под протекцией Московского Университета, скорее всего в 1760 году, когда о его спектаклях сообщили Московские ведомости. Во всяком случае, этот найденный документ дает хоть какой-то фактический материал для раздумий о начале сценической деятельности актрисы.

# **{****131}** VII **{****132}** История московской профессиональной публичной антрепризы во второй половине 18 века

{133} Если говорить о еще недостаточно документально освещенных периодах развития нашего театра XVIII века, то в их перечень необходимо включить историю создания и функционирования публичной театральной антрепризы в Москве во II половине названного столетия.

В создание предпосылок для основания «Русского для представлений трагедий и комедий театра», учрежденного в Петербурге 30 августа 1756 г., Москва внесла свою значительную лепту. Однако в ней самой становление национального профессионального театра протекало гораздо сложнее и многотруднее.

Вскоре после открытия в Петербурге русского профессионального и постоянно действующего театра, естественным образом должна была родиться идея создания такого же культурного учреждения и в старой столице. В Петербурге театр во многом вышел из стен Кадетского корпуса; в Москве подобную же миссию должен был взять на себя, конечно же, недавно основанный Императорский университет. Не вдаваясь здесь в подробности, относящиеся к данной теме, так как этому будет еще посвящено специальное исследование, скажем главное: в Москве театр мыслился, также как сначала и в Петербурге, «вольным», но государственным, под протекцией Императорского университета и, стало быть, под явной опекой двора.

Общеизвестно для историков театра, что первые шаги московского «Российского театра» тесно связаны с деятельностью иностранной антрепризы «италианского опериста» Дж.‑Б. Локателли, открытой в Москве в январе 1759 г. Первый спектакль университетской труппы состоялся на локателлиевых подмостках 25 мая 1759 г., а в марте-апреле 1760‑го произошло официальное оформление «Российского театра» и переход его в профессиональное качество. Однако существование молодой русской труппы оказалось не продолжительным: в январе 1761 года актеры московского «Российского театра» были указом императрицы вызваны {134} в Петербург, где многие из них оставлены на придворной сцене. В апреле 1761 года вернувшиеся артисты возобновили спектакли, а куратор университета И. И. Шувалов в том же месяце отдал указание о строительстве для него в Москве собственного театрального здания. Но смерть императрицы Елизаветы Петровны в декабре 1761 года оборвала деятельность этого театра; был объявлен, как и всегда, почти годовой траур, в течение которого театры не функционировали; с восшествием же Екатерина II покровитель университета отошел от дел и театр не возродился.

В конце 1762 – нач. 1763 гг. в Москве проходили коронационные торжества, в которых участвовали, естественно, все придворные труппы, в том числе и русская, что на какое-то время утолило театральную жажду москвичей. А с переездом Екатерины с двором в Петербург возникает идея создания или восстановления в Белокаменной постоянно действующего публичного русского театра.

Несмотря на то, что историкам были известны некоторые документы об этом, однако сказывалась явная их недостаточность, чтобы представить себе весь процесс с необходимыми подробностями. При том, большинство документов об этом периоде Московского театра, даже уже известных прежним исследователям, оставались до сих пор в основном неопубликованными, дошедшими до нас в вольном пересказе или отрывочном цитировании[[146]](#endnote-126). Присовокупленный к ним вновь найденный нами довольно обширный по объему архивный материал[[147]](#endnote-127) позволяет восстановить историю Московской публичной антрепризы и ее особенности, вплоть до открытия Петровского театра в 1780 году.

Итак, с переездом двора в 1763 году в Петербург начинаются заботы о заведении в Москве русского театра. Поначалу в ней хотели создать театр «императорский», т. е. находящийся под опекой двора, но публичный (точнее сказать, «вольный»), в отличие от столицы, где русский театр стал уже в это время придворным. Несколько лет, до конца 1765 года, императрица рассматривала предлагаемые ей проекты основания Московского театра. У нас имеются четыре таковых.

Первый проект, — от капельмейстера итальянца Антуана Дуни, имевшего некоторое время непосредственное отношение еще к «Российскому театру», так как он обучал питомцев Московского университета музыке. Дуни предлагал учредить в Москве «академию музыки, где обучит искусству своему 12 бедных младенцев, {135} которые лет чрез 5 или шесть придут в состояние представлять драматические пиесы и оперы на италианском и российском языках». За это он просил дать ему на 10 лет привилегию на публичные в Москве маскарады.

Второй — от Каспара Сантини, «родом италианца, танцовального мастера в Москве находящегося», приехавшего сюда еще с труппой Локателли в 1759 году. Он обещал «учредить в сем городе непременный спектакль, состоящей в французских и российских комедиях и трагедиях с балетами». Для этого он требовал приказать от императрицы «построить театр в сем городе в пристойном месте <…> со всеми теми потребностями и декорациями», на постройку которого ему бы соблаговолено было выдать 8000 рублей. Сантини просил привилегию на все публичные зрелища и маскарады на 4 года, заем из казны на сумму 12 000 рублей и освобождения от уплаты 1/4 части от своих доходов Воспитательному дому.

Третий проект — «План учреждения французского спектакля для столичнаго города Москвы» сочинен был «французским купцом» Александром Поше Ле Жен. Он обещал «доставить» в Россию «французских актиоров как для комедии, комических опер, балетов, концертов, так и прочих увеселений <…> для российского в Москве пребывающего шляхетства». Поше просил привилегию на 6 лет, выдать «наперед» из казны 12 000 рублей и для себя как директора 1200, а также предлагал еще «зделать академию для танцования». Среди его требований значился еще пункт — «построить театр до приезда комедиантов <…> при том театре построить и жилые покои».

Четвертый проект — безымянный и, хотя он не датирован, но, но всей видимости, он относится именно к данному времени и принадлежит нашему соотечественнику, который предлагал, «прибрав охотников, показать им (т. е. жителям Москвы — *Л. С.*) основания Театрального представления на природном нашем российском языке» Для этого он просил, «чтоб из здешних Оперных один дом, где быть представлению, был исходатайствован» и «на первый случай для заведения всего потребнаго сумму 1500 рублев», которую могло, по его мнению, дать как «знатное общество», так и казна. «Актиоры будут из волных, должностями не обязанных людей», получающие жалованье «по доброволному их договору из собираемой за вход суммы» (по некоторым деталям {136} есть необыкновенный искус предположить, что автором данного проекта был Н. С. Титов, однако это еще требует доказательств).

Три из вышеназванных проектов принадлежат иностранцам, но Екатерина II, может быть, даже демонстративно отвергла их и доверила «дирекцию» русского театра в Москве бывшему полковнику, страстному любителю театрального искусства, сочинителю Н. С. Титову.

О Московском театре времен руководства им Титовым известно было крайне мало, можно сказать, лишь отдельные штрихи, но, присовокупив к ним вновь найденные документальные свидетельства, удается восстановить его основные вехи.

В свою «дирекцию» Н. С. Титов получил русский театр, наверное, с самого начала 1766 года — самый ранний, обнаруженный нами, документ датирован 13 февраля — это донесение графа П. С. Салтыкова, главнокомандующего г. Москвы, Екатерине II о том, что к преждевзятым им и отданным «на починку театра, состоящего при Головинском дворце», взял он еще и «из оных отдал на сих днях полковнику Титову 321 рубль на исправление машин» (в Соляной же конторе выдача денег Салтыкову датирована 23 января). А в Протоколе Присутствия московской полицмейстерской канцелярии от 20 февраля говорится, что граф Салтыков приказал, чтоб для проезда из Немецкой слободы к Головинскому Оперному дому «дорогу расчистить, ибо во оном начнутся от сего числа (подч. мною. — *Л. С*.) оперы и имеют быть каждой недели по вторникам и четвергам» — это является свидетельством начала спектаклей труппы Титова.

В марте 1766 года, 16 числа, Салтыков сообщал императрице, что «здешняя публика старанием полковника Титова на первый случай, неинако как довольна быть должна, ибо представленныя под дирекциею ево комедии и тражедии для начала изрядны». Но, вместе с тем, Московский главнокомандующий доводил до сведения: «уведал» он о том, что «Титов от театральных приуготовлений несколько одолжал» и значилось уже «на театре долгу» 1725 рублей. В этом же донесении Салтыков называл «лутчих ево актиоров» — 4 человек, которых Титов просил императорским указом «отлучить» от университета.

В тот же момент сам Титов в записке, касающейся состояния Московского театра (которая до недавнего времени приписывалась Салтыкову, что искажало ее смысл), писал: «<…> буде высочайшею милостию сей урок награжден не будет, то театр {137} Российской не может себя удержать <…> естли оному оставаться, то не благоволено ль будет, чтоб для поддержания оного и лутчаго успеху, так как и заведения балета, отдать в дирекцию мне маскарады и концерты, в которые собираемыми за вход деньгами, может, уведающий ныне театр оживление и новое бытие получить чрез высочайший покров».

Екатерина II ответила, что она «весьма согласна» передать от итальянцев Титову привилегию на маскарады и просила Салтыкова «сие распорядить», а также дать Титову взаймы на год задолженную театром сумму (1725 руб.), «которую имеет заплатить из своего сбору по прошествии года».

Несмотря на «высочайший покров» русскому театру в Москве под руководством Титова удалось продержаться всего около трех лет: он не смог справиться с финансовыми трудностями, связанными с содержанием театра. В челобитной, поданной императрице в августе 1768 года он писал, что «<…> лишается всего своего имения, которое хотя и невелико было, но, по крайне мере, довольно к спокойной его жизни. Лишается надежды вечно поправить то, во что приведен трелетием содержанием театра: нажил долг, которой не только заплатить, но и самому, чем жить не имеет». В данной челобитной Н. С. Титов высказал мысли, которые потом подтвердились полувековой практикой существования Московской антрепризы и, наконец, привели все-таки к тому, о чем просил еще он: «Узнал самым опытом, что ныне способов содержать ему театр (нет) без того, чтоб оной не пользовался покровительством дирекции придворного театра. Естли Московский театр зависеть будет от господина тайного советника Елагина, как главного над спектаклями директора, то ныне никакого сомнения, что оной, вошед в сию театральную дирекцию, будет иметь такия расположения и учреждения, которые не только не допустят его до неминуемого по нынешним обстоятельствам разрушения, но еще и приведут в надлежащей порядок к удовольстию публики. Ему ж без сего способа содержать театр не можно».

Челобитная Титова была отослана к директору Императорских театров И. П. Елагину, но пока он обдумывал, взять ли Московский театр в свое ведомство (о том, что он склонялся к этому, есть упоминание в письме А. П. Сумарокова), в начале 1769 года «марта с 1‑го числа полковнику Титову команда от театра отказана». Он начинает буквально отбиваться не только от кредиторов, но и от театральных служителей, требующих выплаты задолженного {138} жалованья, мотивируя тем, что не был антрепренером, а только «директором». 19 марта 1769‑го главнокомандующий Москвы Салтыков сообщал Екатерине II, что Титов «не в состоянии более продолжать» и что «содержатели маскарадов и конецротов в Москве италианцы Бельмонти и Чужи» просят отдать им «русский спектакль», так как актеры, которым Титов «уже несколько времени как ничего не платит, чего ради оные расходятся, и желают многие к тем италианцам».

30 марта императрица ответила утвердительно по поводу италианцев, однако, явно сожалея о неудаче Титова; за Бельмонти же хлопотал сам А. П. Сумароков, живший в это время в Москве и принимавший живейшее участие в делах русского театра.

После трижды повторенного вопроса полковнику Титову «в состоянии ли он содержать русский спектакль и актеров»?, в мае 1769 года Екатерина II отослала к Салтыкову в Москву челобитную итальянцев Бельмонти и Чинти (Чуди, Чужи) «со приложением ответственных на сие прошение пунктов». Они просили привилегию на 5 лет; «дозволить выбрать им 16 или 18 мальчиков и девочек русских к Феатру, первый год играть им одни русския комедии и трагедии, а потом уже оперы комическия, балеты и пантомимы, и прочее»; а также выделить место внутри города под театр.

В своих ответных пунктах итальянцам императрица специально оговаривала следующее: «<…> бывшие при том актеры могут иттить к ним добровольно или избрать себе другую службу, и чтоб никакого им в том принуждения не было; <…> можно позволить оным италианцам построить и деревянный театр их коштом, естли каменной построить не могут, и то на том месте, где полиция найдет нужным».

С этого момента в Москве начала функционировать частная театральная антреприза, одним из основных условий существования которой, как всегда, вставал вопрос театрального помещения. Что касается, в частности, антрепризы Бельмонти, то это выросло в целую историю. Сначала довольно долго выбирали место для театра — от этого зависело чуть ли не главное — зритель, заполняемость зрительного зала. Бельмонти претендовал на Моховую площадь, но господину оберполицмейстеру «рассудилось за способное тому театру быть между Покровских и Мясницких ворот у Белого городу, где состоит лесной ряд». Указанное под театр место требовало осушения, а тем временем, чтобы «актиоры бес платы, {139} а общество без удовольствия не оставалось», граф Салтыков разрешил Бельмонти и с компаньоном «пристроить тот театр на время х каменным палатам в нанятом ими у его сиятельства графа Романа Ларионовича Воронцова» доме на Знаменской улице.

Удалось нам определить точный актерский состав труппы Бельмонти, перешедшей к нему от Титова. В архивных документах нами обнаружены контракты, заключенные актерами: в мае 1769 года — с актрисой Елизаветой Федоровной Ивановой; в сентябре — с актерами Василием Померанцевым с женою, Иваном Калиграфом с женою, Семеном Голоушиным, Иваном Миняковым с женою, Ильей Соколовым, Егором Залышкиным, Федором Андреевым с женою, Андреем Ожогиным с женою, Алексеем Синявским с сестрою, чуть позже, в марте 1770‑го принят был еще Григорий Базилевич.

Начинавшуюся было налаживаться жизнь Московской антрепризы, вконец расстроила эпидемия чумы, страшным опустошающим смерчем пронесшаяся по первопрестольной. Бельмонти умер, а его компаньон «танцмейстер италианец Иозеф Чуди» еще в июле 1770 года уехал за границу, в Италию. Из вновь найденных документов выяснилось, что «он приехал сюда, в Санкт-Петербург, в 1761 году из Италии, а с 1762 года находился в Москве <…> и во всем по нем в Коллегии поручился придворного театра актер Иван Дмитревской». Вероятно, именно поэтому в 1772 году Иван Афанасьевич и мог претендовать на его долю в антрепризе и собирался стать «содержателем» Московского театра — факт давно известный историкам, но остававшийся до сих пор необъясненным.

От Бельмонти «театр со всеми к нему машинами, припасами и гардеробом[[148]](#endnote-128), да оставшиеся к маскарадам и балам разные мебели» по наследству перешли к его «малолетнему сыну Антону», опекуншей которого являлась его родственница Терезия Демота. По указу, данному ей из Московской полицмейстерской канцелярии 14 января 1772 года, она содержала «в театре тражеди и Комеди, а в полатах маскарады и балы». Однако театральное дело оказалось для нее слишком хлопотным и уже 15 декабря 1772‑го она приняла к себе «в товарищество» правиентмейстера Матвея Герасимовича Акулова. Но и половинное участие в антрепризе показалось ей «по женскому ее состоянию» не по силам; когда ее муж «капитан галанской службы» уехал «на несколько времени в отечество свое» — Терезия Демота в январе 1773 года {140} продала свою половинную долю в антрепризе губернскому прокурору князю П. В. Урусову. У правиантмейстера же, помимо театральных, было много других служебных дел и «за отъездом» Акулова его половину поручили «московскому купцу второй гильдии Ивану Андрееву сыну Гуткову».

В июне 1774‑го в компаньонах у князя Урусова уже значится «италианец Иван Иванов сын Гроте». В других документах за октябрь 1773 года упоминается (вероятно, он же) «содержатель разных комедей француской нации Иоган Гроти», а в ноябре того же года его называют «содержатель Санктпетербургских и Московских маскарадов италианец Гроти». В августе 1774 года вместе с Урусовым содержателем Московского театра написан «италианец Мелхиор Гроти», хотя, по всей видимости, его участие в антрепризе не было до конца узаконено, так как 15 июня 1776 года привилегия на десятилетнее владение Московским театром была выдана одному князю Урусову. Он в августе 1776‑го принял к себе в сотоварищи «англичанина Михаилу Медокса», а с Гроти собирался сделать «надлежащей расчет», для чего «казенные» господа архитекторы назначены были оценить театр и все к нему принадлежащее. Против ожидания, 27 октября 1776 года Гроти, «не учиня в гардеробе раздела, равно и не заплатя многим, находящимся при театре служителям жалованья и кредиторам немалой суммы денег, <…> неведомо куда отлучился». Полиция приказала о его «сыску», а в содержателях остались Урусов и Медокс (приезд которого в Россию удалось документально датировать январем 1767 года).

В собранных материалах значительный пласт составляют документы, детально представляющие историю Московской антрепризы уже одного М. Медокса, которому князь Урусов уступил свою половинную долю после катастрофы — пожара Знаменского театра, произошедшего 27 февраля 1780 г. (об этом печальном событии также найдены новые документальные подробности). Среди очень разнородных документов есть очень много дотоле неизвестных сведений об актерах, музыкантах, балетмейстерах, декораторах и машинистах, работавших на Московской сцене в указанное время, а также мы узнаем о выступлениях в старой столице иностранных трупп и отдельных гастролеров. Собран довольно большой массив данных о «воксалах» при Московском театре.

{141} Благодаря собранным воедино вновь открытым и уже известным ранее документам, удается впервые в таком объеме и подробностях восстановить историю Московской публичной антрепризы II половины XVIII века.

## \* \* \*

На примере представленных в книге 7 глав можно подвести следующий итог: документальное исследование истории театра России XVIII века обещает принести ощутимые результаты, если в архивных разысканиях рассматривать театр не изолированно, а в его множественных неразрывных связях с жизнью и бытом, ему современными, не ограничиваясь «столбовыми» архивными «дорогами», на которых мало встретишь незнакомого, но активно обращаясь к материалу косвенному, впрямую с театром, казалось бы, не связанному. Именно такой подход обещает исследователям неожиданные документальные открытия.

# **{****142}** Примечания

# **{****150}** Основные работы Стариковой Л. М.

## I. Книги

1. Театральная жизнь старинной Москвы, М., 1988, Из‑во «Искусство».

2. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730 – 1740, М., 1996. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л. М. Старикова.

## II. Статьи и публикации в Ежегоднике АН СССР (и РАН) «Памятники культуры. Новые открытия» за разные годы:

1. Новые документы о первых русских актерах братьях Ф. и Гр. Волковых // ПКНО за 1981 год, Л., 1983, с. 171 – 181.

2. Два письма актера И. А. Дмитревского // ПКНО за 1982 год. Л., 1984, с. 137 – 145.

3. Дневная записка 1786 – 1787 годов А. В. Орлова // ПКНО за 1983 год, Л., 1985, с. 143 – 159.

4. Первая русская балетная труппа // ПКНО за 1985 год, М., 1987, с. 102 – 107.

5. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века // ПКНО за 1986 год, Л., 1987, с. 133 – 188.

6. Новые документы об итальянской труппе в России в 30‑е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // ПКНО за 1988 год, М., 1989, с. 67 – 95.

7. Династия кукольников Якубовских в России I половины XVIII века // ПКНО за 1989 год, М., 1990, с. 95 – 106.

{151} 8. Русский театр петровского времени, Комедиальная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // ПКНО за 1990 год, М., 1992, с. 137 – 156.

9. К истории домашних крепостных театров и оркестров в России конца XVII – XVIII веков // ПКНО за 1991 год, М., 1997 (готовится к выходу).

10. Следствие излишней доверчивости к авторитетам… // ПКНО за 1992 год, М., 1993, с. 143 – 146.

11 «Записка о возникновении и развитии театрального искусства в Москве со времен Алексея Михайловича по 19 век» А. Ф. Малиновского // ПКНО за 1993 год. М., 1995, с. 51 – 64.

12. Штрихи к биографии первых русских актрис // ПКНО за 1994 год, М., 1996, с. 136 – 145.

13. Иностранные кукольники в России в I половине XVIII века // ПКНО за 1995 год, М., 1996, с. 135 – 158.

14. История Московской публичной антрепризы II половины XVIII века // ПКНО за 1996 год, М., 1997 (готовится к выходу).

15. Документальные уточнения к истории театра в России петровского времени // ПКНО за 1997 год (готовится к выходу).

16. Документальный комментарий к теме «Ф.‑К. Нейбер и Россия» // ПКНО за 1998 год (готовится к выходу).

## III. Статьи в журнале «Театр»:

1. Первая актриса российского театра Т. М. Троепольская, 1983, № 10, с. 138 – 139.

2. Жанр путешествия во времени и пространстве, 1988, № 9, с. 136 – 147.

3. Снова о Федоре Волкове, 1989, № 2, с. 76 – 88.

## IV. Статьи в других изданиях:

1. Первая труппа русского профессионального театра. — Вопросы театра, 1987, № 11, с. 273 – 283.

2. К проблеме фактологического изучения русского театра XVIII века. — Старинные театры России (сб. научных трудов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина), М., 1993, с. 92 – 113.

{152} 3. У истоков истории русского театра. — Сумароковские чтения (материалы научной юбилейной конференции к 225‑летию со дня рождения А. П. Сумарокова), СПб., 1993, с. 20 – 25.

4. Лосенко и русские актеры. — Художник, 1988, № 7, с. 42 – 47.

5. Штрихи к портрету императрицы Анны Иоанновны // У истоков развлекательной культуры России Нового времени (сб. научных трудов ГИИ), М., 1996, с. 106 – 148.

1. *Пекарский П. П*. Наука и литература в России при Петре Великом, СПб., 1862, т. 1, с. 421 – 430, *Есипов Г. В*. Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом, М., 1872, т. 2, с. 311 – 319; *Барсов Е. В*. Новые розыскания о первом периоде русского театра. — Чтения в Обществе Истории и древностей Российских, М., 1882, кн. 3, с. 83 – 148, *Богоявленский С. К*. Московский театр при царях Алексее и Петре, М., 1914. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Русский театр от истоков до середины XVIII в., М., 1957, с. 148; История русского драматического театра, М., 1977 т. 1, с. 93; *Асеев Б. Н*. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века, М., 1977, с. 129. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Мордисон Г. З*. История театрального дела в России, СПб., 1994, ч. 1, с. 39. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Старикова Л. М*. Русский театр петровского времени, Комедиальная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // ПКНО за 1990 год, М., 1992, с. 137 – 156. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Вебер Х.‑Ф*. Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях. — Русский архив, 1872, вып. 7, с. 1424; цитируется по собственному переводу отрывка с подлинного немецкого текста «Записок» Вебера, опубликованного И. А. Шляпкиным в его книге «Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени», СПб., 1898, с. XVII. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Бассевич Г.‑Ф.* Записки графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времен царствования Петра Великого, М., 1866. с. 152. [↑](#endnote-ref-7)
7. {143} *Шереметев С. Д*. Дело о пожитках государыни царевны Натальи Алексеевны, М., 1914. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Перетц В. Н*. Итальянская интермедия 1730‑х годов в стихотворном русском переводе // Старинный театр в России, СПб., 1923, с. 144. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914. с. 1. [↑](#endnote-ref-10)
10. Там же, с. 3, Журнал камер-фурьерский за 1730 год, Пг., б/г., № 34, с. 68, 71. [↑](#endnote-ref-11)
11. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: Документальная хроника, составитель Старикова Л. М., М., 1995. № 118, с. 235 – 239. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Старикова Л. М*. Новые документы о деятельности итальянской трупп в России в 30‑е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // ПКНО за 1988 год, М., 1989, с. 67 – 95. [↑](#endnote-ref-13)
13. Там же. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Указ. соч. с. 3. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Штелин Я*. Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935, с. 79. [↑](#endnote-ref-16)
16. Театральная жизнь России… № 205, 206, с. 342 – 345. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Mooser R. A*. Annales de la musique et musiciens en Russie au XVIII siecle, Geneve, 1945, t. 1, p. 37. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Морозов П. О*. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, с. 397. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Mooser R. A*. Op. cit., p. 357 – 384. [↑](#endnote-ref-20)
20. Театральная жизнь России… № 6 – 16, 29 – 38, 42, 49, 51, 53 – 67, 69 – 73, 75 – 78, 80 – 83, 85, 88, 90, 92 – 95, 98 – 102, с. 136 – 216. [↑](#endnote-ref-21)
21. Там же, № 10, с. 141. [↑](#endnote-ref-22)
22. Там же, № 7, с. 138 – 140. [↑](#endnote-ref-23)
23. Там же, № 133, с. 259 – 260. *Старикова Л. М*. Указ. соч. с. 93. [↑](#endnote-ref-24)
24. Театральная жизнь России… № 8, с. 140. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Старикова Л. М*. Первая русская балетная группа // ПКНО за 1985 год, М., 1987, с. 102 – 107. [↑](#endnote-ref-26)
26. {144} *Старикова Л. М*. Первая группа русского профессиональною театра // Вопросы театра, № 11, 1987, с. 273, 283. [↑](#endnote-ref-27)
27. Среди театрально-зрелищных впечатлений нужно назвать не очень многочисленные свои в России с начала XVIII век процветал и давал более или менее регулярные спектакли «школьный» театр; иногда устраивались светскими любителями «комедии» вне «школьной» сцены; а также наличествовал определенный документально воссозданный нами, театрально-зрелищный контекст, составлявшийся из различных представлений, дававшихся иностранными «вольными» труппами и отдельными артистами [См. [III главу](#_Toc361147749)]. [↑](#footnote-ref-2)
28. *Перетц В. Н*. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 – 1735 гг. Пг., 1917. [↑](#endnote-ref-28)
29. Театральная жизнь России… № 58, с. 188 – 189. [↑](#endnote-ref-29)
30. Примечания на ведомости, СПб., 1733, № 44 – 46, Примечания в ведомости. СПб., 1738, № 17 – 21, 33, 34, 39 – 49, Примечания на ведомости, СПб., 1739, № 85, 86. [↑](#endnote-ref-30)
31. *Чистович И. А*. Феофан Прокопович и его время, СПб., 1868, с. 571. [↑](#endnote-ref-31)
32. *Старикова Л. М*. Указ. соч. с. 70 – 74; Театральная жизнь России… Раздел II, с. 32 – 55. [↑](#endnote-ref-32)
33. Там же, № 239, с. 387 – 405. [↑](#endnote-ref-33)
34. *Пекарский П. П*. История Российской императорской Академии наук, СПб., 1873, т. 2, с. 234 – 237. [↑](#endnote-ref-34)
35. Там же, с. 33, *Чистович И. А*. Указ. соч., с. 569, *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Указ. соч., с. 44 – 45, РГАДА, ф. Госархив, разряд XVII, д. 322, л. 1. [↑](#endnote-ref-35)
36. *Пекарский П. П*. Указ. соч., с. 237. [↑](#endnote-ref-36)
37. Театральная жизнь России… Раздел II, с. 32 – 55. [↑](#endnote-ref-37)
38. Там же, с. 349 – 424. [↑](#endnote-ref-38)
39. История русской музыки. М., 1984, т. 2, с. 71. [↑](#endnote-ref-39)
40. *Богоявленский С. К*. Указ. соч., с. 146 – 148. [↑](#endnote-ref-40)
41. См. [список публикаций Стариковой](#_Toc361147755): II – 4, 5, III – 3, IV – 1, 2. [↑](#endnote-ref-41)
42. Там же, I – 1, 2, II – 5, 6, 7, 13. [↑](#endnote-ref-42)
43. *Финдейзен Н*. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.‑Л., 1928, с. 362. [↑](#endnote-ref-43)
44. *Mooser R. A*. L’ opera-comique francais en Russie au XVIII‑e siecle, t. I, Geneve, p. 13. [↑](#endnote-ref-44)
45. Так в подлиннике. [↑](#footnote-ref-3)
46. *Левашова О. Е.* Французская комическая опера. — История русской музыки, М., 1984, т. 2, с. 133. [↑](#endnote-ref-45)
47. См. [список публикаций Стариковой](#_Toc361147755): I – 2, II – 13. [↑](#endnote-ref-46)
48. Там же, II – 5, 7. [↑](#endnote-ref-47)
49. Там же, I – 1, II – 5. [↑](#endnote-ref-48)
50. Партикулярные, то есть частные, вольные, самостоятельные, гражданские труппы историки русского театра называли по-разному «городские демократические», «труппы охочих комедиантов»; современники же называли участников подобных трупп и отдельных спектаклей «охотниками». [↑](#footnote-ref-4)
51. {145} *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Русский театр от истоков до середины XVIII века, с. 234. [↑](#endnote-ref-49)
52. *Перетц В. Н*. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, СПб., 1903, с. 1. [↑](#endnote-ref-50)
53. *Малиновский А. Ф*. Записки, принадлежащие к истории Российского театра. — Собрание некоторых театральных сочинений с успехом представленных на Московском публичном театре. М., 1790, ч. 2, с. 7, также Историческое известие о Российском театре. — Северный архив, 1822, 21, с. 185. [↑](#endnote-ref-51)
54. Перед этим Я. Штелин рассказывает о школьных спектаклях в Славяно-Греко-Латинской академии и Хирургической школе при Госпитале в Лефортове во времена Петра I и об их примитивном оформлении. [↑](#footnote-ref-5)
55. *Stähhn J*. Zur Geshcichte cles Theaters in Rußlan. — Haigold’s Baylagen zum Neuveranderten Rußand, Riga, Mitau, 1769, T. I, s. 399: нами сделан новый полный перевод этой статьи, см. Театральная жизнь России… с. 586. [↑](#endnote-ref-52)
56. *Забелин И. Е*. Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. — Сборник любителей российском словесности на 1891 год, М., 1891, с. 460 – 564. [↑](#endnote-ref-53)
57. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, М., 1953, с. 68 – 79. [↑](#endnote-ref-54)
58. *Старикова Л. М*. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине VIII века // ПКНО за 1986 год, Л., 1987, с. 133 – 188. [↑](#endnote-ref-55)
59. Точнее было бы говорить о 46‑ти партикулярных театральных предприятиях, так как среди них есть несколько, представлявших «кукольную комедию». [↑](#footnote-ref-6)
60. *Малиновский А. Ф*. Записки, принадлежащие к истории Российского театра, с. 7. Историческое известие о Российском театре, с. 185. [↑](#endnote-ref-56)
61. Как в любом явлении, здесь были исключения, каким является объявление купца Лукина о намерении его «играть комедию <…> в доме бригадира Федора Голицына по воскресным, праздничным и викториальным дням», опубликованное в С-Петербургских ведомостях в мае 1747 года [Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 68.]. [↑](#footnote-ref-7)
62. *Забелин И. Е*. Указ. соч., с. 560 – 561. [↑](#endnote-ref-57)
63. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 71 – 72. [↑](#endnote-ref-58)
64. При том, что собранный по данному вопросу материал оказался достаточно обширным, нельзя считать, что мы имеем абсолютно полную законченную картину о деятельности всех московских трупп «охотников». По тем или иным причинам не сохранились многие документы, находившиеся когда-то в этих фондах и архивах. Так, например, отсутствуют сведения о труппах за 1763 и 1769 годы, из-за утраты «Журналов» заседаний за интересующие нас месяцы. Выдержки из документов, приводимые в сводке, цитируются в орфографии подлинников. [↑](#footnote-ref-8)
65. В данном указе наряду с «русскими комедиями» разрешались и «вечеринки с музыкою» (вероятно, под этим подразумевалось что-то в роде музыкальных концертов), которые появились, судя по документам, чуть раньше «комедий» и на них тоже получали «позволение» в той же полицмейстерской канцелярии. Один из подобных документов датирован 26 января 1749 г. [↑](#footnote-ref-9)
66. *Забелин И. Е*. Указ. соч., с. 577 – 579. [↑](#endnote-ref-59)
67. ЦГИА г. Москвы, ф. 46, оп. 7, д. 3651. [↑](#endnote-ref-60)
68. *Старикова Л. М*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-61)
69. *Лукин В. И*. Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова, СПб., 1868, с. 188. [↑](#endnote-ref-62)
70. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 70. [↑](#endnote-ref-63)
71. В репертуар театра на Девичьем поле, судя по документам, входили: «разные комедии», «комедии и интермедии», «разные комедии <…> с пристойною музыкою» — по док. 1765 – 68 гг.; «публичные увеселительные комедии» — по док. 1769 г.; «камедианские увеселительные действующие представления и интермедии, и куриозные шпрингмейстерские действа» — по док. 1770 г. В документах 1769 – 70 гг. от формулировки «для народного увеселения» перешли к формулировке «увеселительные комедии», на основании которой историки и сделали свои выводы о развлекательной направленности репертуара этого театра. Кроме этого, мы знаем из письма Вл. Лукина, что в подобном театре на Брумбергской площади ставили пьесы «Скупой» и «Лекарь поневоле» Мольера, «Генрих и Пернилла» Гольберга, «Новоприезжие» Леграна, «Привидение с бараном» Детуша, «Чадолюбие» А. Волкова и др. Вл. Лукин описывает этот театр в 1765 году, когда труппа его состояла в основном из типографских рабочих, почему историки часто называли вообще театр на Брумбергской площади «театром типографских рабочих». Думается, что не нужно особенно настаивать на закреплении этого названия, так как состав труппы подобных театров был очень мобилен и менялся не только каждый сезон, но даже в течение сезона Существуют отдельные свидетельства, что в таких театрах ставились и трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» «Хорев» и «Гамлет» [Санкт-Петербургский вестник, 1778, с. 132.]. [↑](#footnote-ref-10)
72. То, что данный щит служил занавесом, а не задником подтверждают документы о домашнем театре Апраксиных, устраивавшемся под открытым небом. В перечне необходимых материалов есть пункт: «Фламанского полотна для театра на два передние щита» [РГБ, ф. II, оп. раздел I, и 172, № 5, л. 5, об.]. [↑](#footnote-ref-11)
73. {146} *Stähhn J*. Op. cit., s. 410, перевод: Театральная жизнь России… с. 591. [↑](#endnote-ref-64)
74. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 120 – 124. [↑](#endnote-ref-65)
75. *Stähhn J*. Op. cit., s. 410, перевод: Театральная жизнь России… с. 593. [↑](#endnote-ref-66)
76. Камер-фурьерский журнал за 1757 год, Пг., б/г, № 55, с. 11. [↑](#endnote-ref-67)
77. Там же, с. 13. [↑](#endnote-ref-68)
78. Судя по всему «Семира» была лучшим спектаклем этого времени. Очень символично, что Ф. Г. Волков начал свою деятельность на профессиональной русской сцене в трагедии «Семира» она же была и последней его пьесой, сыгранной в Москве в начале 1763 года. [↑](#footnote-ref-12)
79. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 121. [↑](#endnote-ref-69)
80. В «Исповедных росписях» за 1752 – 1756 годы указаны, где-то отчества, где-то фамилии; мы даем список сведенных воедино данных. [↑](#footnote-ref-13)
81. *Старикова Л. М*. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра, 1987, № 11, с. 273 – 283. [↑](#endnote-ref-70)
82. В данной "Росписи" возраст Ф. Волкова указан моложе на год (об этом см. в [гл. VI](#_Toc361147750)). [↑](#footnote-ref-14)
83. *Дризен Н. В*. Любительский театр при Елизавете Петровне. — Исторический вестник, 1895, т. 61 (сентябрь), с. 719. [↑](#endnote-ref-71)
84. Архив Дирекции императорских театров, СПб., 1892, отд. II, № 204, с. 201 – 202. [↑](#endnote-ref-72)
85. Отчество Якова Шумского подтверждается также метрической записью о его бракосочетании, которая будет процитирована дальше. [↑](#footnote-ref-15)
86. *Сумароков П. И*. О Российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II. — Отечественные списки, 1822, ч. XII, № 32, с. 302. [↑](#endnote-ref-73)
87. Ф. Г. Волков и русский театр его времени… с. 99. [↑](#endnote-ref-74)
88. Известный архивист и писатель XIX в. П. Н. Петров, который «лучше, чем кто бы то ни было знал архив Академии Художеств», в нескольких своих статьях писал о том, что в 1769 году при написании Антоном Лосенко его картины «Владимир перед Рогнедою» ему позировал Иван Афанасьевич «Дмитревский, наряженный Рогнедою и убранный руками самой императрицы, гордился даже страстностью выражения лица своего, служившего прямою моделью художнику» [*Петров П. Н*. Русские исторические живописцы. — Северное сияние, 1864, т. III, с. 151.] Вместе с тем, существует высказывание по этому поводу президента Академии Художеств в нач. XIX в. А. Н. Оленина: «<…> славный тогда актер Дмитревский служил, как сказывают, в театральном своем костюме моделью для Владимира» [*Оленин А. Н*. Краткое историческое сведение о состоянии Академии Художеств, СПб., 1829, с. 12.]. Имея такие разноречивые высказывания, можно предположить третье: что Дмитревский позировал и для Владимира, и для Рогнеды. Когда же пристально рассматриваешь Рогнеду на картине Лосенко, то появляется необыкновенный искус предположить, что моделью для Рогнеды служила сама Т. М. Троепольская. Правда, сравнить их лица трудно из-за сложного поворота головы Рогнеды; что же касается костюма ее, то он совершенно одинаков и на Рогнеде, и на портрете Троепольской, гравированном Афанасьевым с неизвестного оригинала. На этом портрете Троепольская изображена, предположительно, в одной из ролей в русской трагедии. Возможно, что перед художником находилась и не сама Татьяна Михайловна, но тогда тот, кто позировал для Рогнеды, воспользовался «русским платьем» Троепольской. [↑](#footnote-ref-16)
89. *Сумароков П. И*. Указ. соч., с. 307. [↑](#endnote-ref-75)
90. *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. Указ. соч., с. 227, также История русского драматического театра, т. 1, с. 147, 402. [↑](#endnote-ref-76)
91. *Старикова Л. М*. Первая русская балетная труппа, с. 102 – 107. [↑](#endnote-ref-77)
92. *Stählin J*. Nachrichten von der Tanzkunst und Ballet in Rußand. — Haigold’s Beylagen zum Neuveranderten Rußland, Riga, Mitau, 1770, T. 2, s. 1 – 36. Эта статья была переведена и издана, см. *Я. Штелин*. Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1939. [↑](#endnote-ref-78)
93. Там же, с. 152. [↑](#endnote-ref-79)
94. Слово "девка" приводило иногда в заблуждение историков театра, считавших, что оно означает принадлежность только к крепостному состоянию, тогда как в начале и середине XVIII века оно было признаком не социальной принадлежности, а указанием на семейное положение и употреблялось не только в крестьянской, купеческой и мещанской среде, но даже и по отношению к дворянкам. Затем ко II половине XVIII века слово "девка" было заменено более благозвучным "девица", тогда как первое осталось употребительным по отношению к низшим сословиям, со временем перейдя только к крепостным. [↑](#footnote-ref-17)
95. Тома Леброн (Лебрун, Лебрен) был, конечно же, из «русских» французов, то есть живших в России и состоявших на русской службе В различных документах, относящихся к придворнослужителям, встретилось упоминание о «Лебруне» дважды: в 1737 г. среди прочих, состоящих при «Итальянской компании» «о выдаче парикмахеру Лебруну за зделанные им вновь парики» и в ведомости 1746 г. встречается «камердинер Лебрун». [↑](#footnote-ref-18)
96. Вскоре после основания «Танцевальной школы» к ней был причислен учитель-француз Малье, состоявший при ней до ноября 1744 года и обучавший танцевальщиков французскому языку, вероятно для того, чтобы танцевальные ученики лучше понимали самого Ланде. [↑](#footnote-ref-19)
97. Санкт-Петербургские ведомости, 1757, № 19, 7 марта. [↑](#endnote-ref-80)
98. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 103. [↑](#endnote-ref-81)
99. {147} *Старикова Л. М*. Проблема фактологического изучения жизни и творчества Ф. Г. Волкова и русского театра его времени. Диссертация на соискание ученой степени канд. искусств., ВНИИ искусствознания, М., 1986, *она же*, Снова о Федоре Волкове. — Театр, 1989, № 1, с. 76 – 88. [↑](#endnote-ref-82)
100. *Новиков Н. И*. Опыт исторического словаря о российских писателях и разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий, СПб., 1772, с. 32 – 44, цитируется по публикации в сб. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 205. [↑](#endnote-ref-83)
101. Там же, с. 53 – 54. [↑](#endnote-ref-84)
102. *Маштафаров А*. Когда родился Ф. Г. Волков? — Литературная Россия, 1978, 24 февраля. [↑](#endnote-ref-85)
103. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 162 – 163. [↑](#endnote-ref-86)
104. Новое время, 1891, № 5678, с. 3. [↑](#endnote-ref-87)
105. Русское слово, 1900, № 127, с. 3. [↑](#endnote-ref-88)
106. Театр, СПб., 1912, № 46, с. 2. [↑](#endnote-ref-89)
107. Театр и искусство, 1913, № 7, с. 151. [↑](#endnote-ref-90)
108. Театр, 1956, № 2, с. 138 – 139. [↑](#endnote-ref-91)
109. *Старикова Л. М*. Новые документы о первых русских актерах братьях Ф. и Гр. Волковых // ПКНО за 1981 год, Л., 1983, с. 171 – 181. [↑](#endnote-ref-92)
110. *Филиппов В. А*. Факты и легенды в биографии Ф. Волкова. — Голос минувшего, 1913, № 6, с. 31 – 32. [↑](#endnote-ref-93)
111. *Фонвизин Д. И*. Чистосердечное признание в делах и помышлениях моих // Избранное, М., 1984, с. 204. [↑](#endnote-ref-94)
112. *Бильбасов В. А*. История Екатерины II, Берлин, 1900, т. 2; *Гельбиг Г. А*. Русские избранники, Берлин, 1900; Русский архив, I 1876, кн. 3, с. 5. [↑](#endnote-ref-95)
113. *Вяземский П. А*. Собрание сочинений, СПб., 1886, т. 8, с. 173. [↑](#endnote-ref-96)
114. *Тургенев А. М*. Записки. — Русская старина, 1887, № 1, с. 83. [↑](#endnote-ref-97)
115. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 244. [↑](#endnote-ref-98)
116. *Helbig G*. Biographie Peter des Dritten, Tubingen, Gotta, 1809, bd. 2, s. 166. [↑](#endnote-ref-99)
117. {148} *Сумароков А. П*. Избранные произведения, Л., 1957, с. 158. [↑](#endnote-ref-100)
118. *Stähhn J*. Op. cit., s. 411 – 412, перевод: Театральная жизнь России… с. 593. [↑](#endnote-ref-101)
119. Эта фраза Штелина, написанная в подлиннике на старо немецком языке, вошла в театроведческий обиход из перевода его работы, опубликованного в «Санкт-Петербургском вестнике» (1779, № 4, с. 94), звучащая так «настоящий его характер был бешеного» Нами сделан новый перевод работы Штелина, где эта фраза «его же характер был в страстях (неистовый)» — с точки зрения современного литературного перевода звучит, несколько неловко, но зато точно передает смысл сказанного Штелиным; более литературно, можно сказать, что «он был весь в страстях», или «он был весь во власти сильных (неистовых) страстей». [↑](#footnote-ref-20)
120. Энциклопедический лексикон, СПб., 1838, т. II, с. 353. [↑](#endnote-ref-102)
121. «Истинным искусством» было, вероятно, для Малиновского искусство Дмитревского этих лет и лучших актеров театра Медокса, то есть то направление, которое следовало «естественному подражанию натуре и отказывалось от правил, стесняющих воображение». [↑](#footnote-ref-21)
122. *Малиновский А. Ф*. Записки, принадлежащие к истории Российского театра, с. 21. [↑](#endnote-ref-103)
123. В XVIII веке фамилия «Дмитревской» писалась именно с такой орфографией. [↑](#footnote-ref-22)
124. Известия о жизни Ивана Афанасьевича Дмитревского, СПб., 1822. [↑](#endnote-ref-104)
125. *Сумароков П. И*. Указ. соч., с. 302. [↑](#endnote-ref-105)
126. Там же, ч. 35, с. 375. [↑](#endnote-ref-106)
127. *Греч Н. И*. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия. — Русская Талия на 1825 год. СПб., 1824, с. 39. [↑](#endnote-ref-107)
128. *Кони Ф. А*. Биография И. А. Дмитревского. — Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, № 3, с. 90. [↑](#endnote-ref-108)
129. *Шаховской А. А*. Летопись русского театра. — Репертуар русского театра, 1840, № 6, с. 5. [↑](#endnote-ref-109)
130. *Родиславский В. И*. Федор Григорьевич Волков. — Русский вестник, 1869, т. 81, с. 554. [↑](#endnote-ref-110)
131. *Горбунов И. Ф*. Первые русские придворные комедианты. — Русский вестник, 1892, № 3, с. 2129. [↑](#endnote-ref-111)
132. *Головщиков К. Д*. Очерки жизни и ученых трудов бывших питомцев Ярославской духовной семинарии, Ярославль, 1893, с. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-112)
133. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* И. А. Дмитревской, Берлин, 1923, с. 11 – 13. [↑](#endnote-ref-113)
134. Ф. Г. Волков и русский театр его времени, с. 85 – 87. [↑](#endnote-ref-114)
135. *Старикова Л. М*. Два письма актера И. А. Дмитревского // ПКНО за 1982 год, Л., 1984, с. 137 – 145. [↑](#endnote-ref-115)
136. *Михайлов А. А*. Умственный взор на протекшие лета моей жизни от колыбели до гроба. — Душеполезное чтение, 1894, ч. 3, № 10, с. 203 – 211. [↑](#endnote-ref-116)
137. РГБ, ф. 541, 1.6, л. 10. [↑](#endnote-ref-117)
138. Записки сельского священника. — Русская старина, 1879, т. XXIV, кн. 1 – 3, с. 556. [↑](#endnote-ref-118)
139. Сто три дня из детской жизни императора Павла Петровича (Неопубликованные тетради из записок С. А. Порошина). — Русский архив, 1869, с. 56. [↑](#endnote-ref-119)
140. {149} Архив Дирекции императорских театров, отд. II, с. 316, № 294, отд. III, № 45. [↑](#endnote-ref-120)
141. *Сумароков П. И*. Указ. соч., № 35, с. 388; *он же*, Прогулка по 12‑ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году, СПб., 1839, с. 396. [↑](#endnote-ref-121)
142. История русского драматического театра, т. 1, с. 233. [↑](#endnote-ref-122)
143. *Вирен В. Н*. Университетский театр в Москве // Ежегодник института истории искусств, М., 1958, с. 172. [↑](#endnote-ref-123)
144. Драмматический словарь…, М., 1787, с. 24. [↑](#endnote-ref-124)
145. *Старикова Л. М.* Первая актриса российского театра Т. М. Троепольская. — Театр, 1983, № 10, с. 138 – 139. [↑](#endnote-ref-125)
146. Данного вопроса касались в разные времени с различной степенью подробности изложения или цитирования: *Гастев М*. Материалы для полной сравнительной статистики Москвы, М., 1841, ч. 1, с. 210 – 211, *Забелин И. Е*. Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. — Сборник любителей российской словесности, М., 1891, с. 579 – 580, *Чаянова О*. Театр Маддокса в Москве, М., 1927, с. 16 – 18, *Всеволодский-Гернгросс В. Н*. История русского драматического театра, М., 1977, т. 1, с. 196 – 200. [↑](#endnote-ref-126)
147. См. [список публикаций Стариковой](#_Toc361147755): I – I, II – 12, 14. [↑](#endnote-ref-127)
148. Опись театрального гардероба, оставшегося от Бельмонти, была опубликована В. Д. Кузьминой, см. Ежегодник Института истории искусств СССР, М., 1955, с. 406 – 422. [↑](#endnote-ref-128)