



# ФЕДОР ВОЛКОВ

М. ЛУЧАНСКИЙ



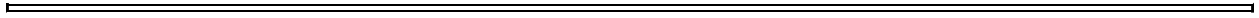
## Annotation

В настоящем издании представлен биографический роман о Федоре Григорьевиче Волкове (1729–63), актере и театральном деятеле. В 1750 году Ф. Волков организовал в Ярославле любительскую труппу (актеры И. А. Дмитриевский, Я. Д. Шумский), на основе которой в 1756 году в Санкт-Петербурге был создан первый постоянный профессиональный русский публичный театр.

---

- [М. Лучанский](#)
  - [ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ](#)
  - [НЕОБЫЧАЙНАЯ ПОТЕХА](#)
  - [УВЛЕЧЕНИЕ КУПЕЧЕСКОГО ПАСЫНКА](#)
  - [У ИСТОКОВ РУССКОГО ТЕАТРА](#)
  - [ТЕАТР В РОССИИ ДО ОСНОВАНИЯ РУССКОГО ТЕАТРА](#)
  - [ЯРОСЛАВЦЫ УЧАТСЯ ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЕЛУ](#)
  - [«РУССКИЙ ДЛЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТРАГЕДИЙ И КОМЕДИЙ ТЕАТР»](#)
  - [ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОРГАНИЗАТОР, ТАЛАНТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК](#)
  - [РОКОВОЙ МАСКАРАД](#)
  - [ПАМЯТИ ВОЛКОВА](#)
  - [Приложения](#)
    - [I. БЛИЖАЙШИЕ СПОДВИЖНИКИ ФЕДОРА ВОЛКОВА](#)
    - [II. ПРИМЕЧАНИЯ](#)
    - [IV. БИБЛИОГРАФИЯ](#)
  - [Иллюстрации](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)

- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)



**М. Лучанский**  
**ФЕДОР ВОЛКОВ**

## ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Русский театр — один из самых молодых европейских театров.

Установить время образования театра невозможно: корни его возникновения лежат в отдаленных народных играх, обычаях, празднествах. Образование национального театра — длительный процесс, принимавший в каждой стране свою особую, в большинстве случаев, только ей свойственную форму и содержание. Поддается учету лишь период возникновения идейной основы каждого театра — его драматургии. В России творчество первого самостоятельного драматурга — А. П. Сумарокова относится только ко второй половине XVIII века (1718–1777). И в нем обнаруживается еще подражание драматургическим формам Запада, прежде всего французскому придворному классицизму Расина (1639–1699).

Лишь к концу XVIII века (1782) появляется «Недоросль» Фон-Визина — первая национальная русская пьеса, открывшая собой новую русскую драматургию. За ней последовали бессмертная комедия Грибоедова «Горе от ума» (1824), «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Пушкина (1825–1830), «Ревизор» Гоголя (1836).

Таким образом, русской драматической литературе всего 180 лет. Столько же лет и нашему театру, если рассматривать его как театр *русский* и как театр профессиональный. После Пролетарской революции театр нашей страны пережил свое второе рождение и выдвинулся на первое место в мире. Он добился этого положения, благодаря силе и глубине своего идейного содержания, обусловленного богатейшей социалистической действительностью, зрелости и ясности режиссерского мастерства, блеску актерских дарований, высокому уровню художественно-постановочной культуры.

Во всем капиталистическом мире, даже в наиболее передовых странах Европы и Америки, буржуазный театр (в них имеются зачатки и революционного театра) к нашим дням оказался, как и вся культура капитализма, в глубочайшем тупике.

Немецкий театр, оскопленный слугами расового мракобесия, поставлен на службу фашизму и, лишенный своих подлинно творческих сил, никаких достижений теперь не имеет и иметь не может. Но даже самые старые и серьезные театры Европы, как например, «дом Мольера» — «Французская комедия» (Париж), уже не могут выдвинуть сейчас ни

значительного репертуара, ни крупных драматургов, ни даже по-настоящему талантливых актеров, каких мы в Советском Союзе насчитываем многие сотни. Их художественные успехи обычно ограничиваются инсценировками классических романов и повестей или постановками Шекспира, Мольера, Гольдони, в которых главное внимание уделено внешней форме спектакля.

Тем разительнее в эту эпоху явного загнивания и упадка буржуазного театра успехи сценического искусства в Союзе советов. В СССР театр является самым любимым видом искусства, его качественный и количественный рост усиливается с каждым днем. «Никогда еще театр не был объектом такой заботы и общественного внимания, — отмечала передовая «Правды». — Пьеса, игра актеров стали предметом жгучего интереса, страстных споров в часы досуга, в клубе, в семье, на далекой Игарке и на побережье Черного моря. Еще никогда в истории театр не был так любим массами, никогда не был народным в такой мере как у нас».

Народы Советского Союза имели к концу прошлого (1936) года 775 театров, из которых 266 стационарно работали в колхозах и совхозах. Национальных театров (кроме русских) в Советском Союзе работало свыше двухсот, и они давали спектакли почти на шестидесяти языках.

Многие из этих театров овеяны мировой славой. Постановки таких художественных коллективов, как орденоносный МХАТ СССР им. Горького, орденоносный Государственный Академический Большой театр СССР, орденоносный Театр им. Руставели (Тбилиси) и других широко обсуждаются в западной театральной и общей печати, вызывают многочисленные заимствования и подражания.

На наших глазах советские театры становятся родиной театральной культуры для всего передового человечества. Об этом красноречиво свидетельствует и возрастающее международное значение фестивалей советского театра, ежегодно организуемых у нас в начале сезона. Лучшие представители зарубежного театрального искусства — режиссеры, актеры, драматурги, искусствоведы, историки и знатоки театра, не удовлетворенные современным состоянием его на Западе, съезжаются в «театральную Мекку» мира — Москву, чтобы приобщиться к новым достижениям советского театра — и профессионального и народного-самодеятельного.

А это самодеятельное искусство социалистического государства рабочих и крестьян представляет не менее замечательное явление, чем профессиональный советский театр, в который искусство это непрерывно выдвигает все новые таланты из глубин всех народов СССР. Так пришла на

сцену Государственного музыкального театра в Алма-Ате «казахский соловей» — теперь народная артистка СССР — Куляш Бассеитова, так придут, и приходят, десятки и сотни других талантливых представителей народного самодеятельного искусства.

Статистика, к сожалению, не всегда поспевает за этим мощным движением. Но вот некоторые, достаточно наглядные, данные. Во многих районах Московской области уже в прошлом (1936) году работало свыше *ста* колхозных драматических кружков, а по всей области число их дошло до *четырёх тысяч*. Число самодеятельных театральных коллективов в колхозах и совхозах всей Советской страны уже в прошлом году составляло никак не меньше 60 тысяч. Вместе с остальными драматическими кружками — заводскими, красноармейскими, школьными и т. д. — число их превысило *сто тысяч*.

О темпах, какими развивается наш самодеятельный и совхозно-колхозный театры, свидетельствуют тиражи выпускаемых для него пьес. Средний тираж такой пьесы — 30—40—50 тысяч — расходуется в самый короткий срок, иногда меньше месяца. Тиражи наиболее популярных колхозных пьес превышают *сто тысяч* экземпляров. Такая пьеса даёт не меньше 250 тысяч спектаклей. Напомним, что в дореволюционной России пьесы выпускались обычно в количестве не свыше *пятисот* экземпляров.

Наконец, только в Советском Союзе могли быть созданы постоянные детские театры, которых уже в прошлом году было около 130; лучшие из них — (Центральный детский театр в Москве, Театры юного зрителя в Москве и Ленинграде и т. д.) создали высокохудожественные спектакли.

Таковы — разумеется, в самых сжатых и беглых чертах — контуры советского театра сегодняшнего дня. Следует, однако, здесь же подчеркнуть, что несомненные успехи советского театра не должны заслонять от нас ещё имеющиеся его недостатки. Советский театр — лучший в мире, но сравнение его с мировым театральным «стандартом» слишком недостаточно для него как для *социалистического* театра. В сравнении с общим политическим, хозяйственным, культурным ростом Союза советов наш театр во многом ещё заметно отстаёт.

\*\*\*

Примерно до середины XVIII века русского театра, в собственном смысле слова, не существовало, — были только отдельные *театры в России*, импортные по своему происхождению, репертуару, руководителям,

часто даже по языку. Театров же других народов в старой России до революции, за редкими исключениями, не было вовсе — царизм усматривал «крамолу» в самых робких попытках создания театра любим народом, кроме русского.

Правда, наряду с придворным театром XVII–XVIII веков и неудачными попытками насадить открытый театр для «охотных зрителей» (так назывались театральные зрители при Петре Великом) доживал свой век и другой театр, имевший более глубокие народные корни. Театр этот — далекий прообраз нашей современной самодеятельности — имел своими истоками народную театральную игру — скоморошество. Но он, как увидим, подвергался жесточайшим преследованиям церкви и государственной власти.

Национальный русский театр создавался и создавался, таким образом, не сразу. В середине XVIII века под влиянием исторических причин только организационно оформился процесс зарождения и вызревания профессионального русского театра — процесс, наиболее яркое проявление которого тесно связано с именем Федора Григорьевича Волкова.

Всю свою очень короткую жизнь — он умер тридцати четырех лет — Федор Волков целиком, без остатка, отдал делу организации русской сцены, сперва в провинции (Ярославль), а затем в столицах — Петербурге и Москве.

По разносторонности театральных интересов, по глубочайшей преданности делу, которому он посвятил всю свою жизнь, по универсальности практической работы в театре Федор Волков может быть назван нашим театральным Ломоносовым.

С гениальным сыном великого русского народа, исполненным страстной и глубокой веры в конечное торжество русской науки, Волкова роднят и общая эпоха (середина XVIII века), и сходная личная биография талантливого выходца из народа, и упорная борьба за национальную самостоятельность и достоинство русского искусства.

— Я тому себя посвятил, чтоб до гроба с неприятелями наук российских бороться, — говорил о цели своей жизни сын помора Михайло Ломоносов, который героическим трудом пробивал себе дорогу к знанию.

Такую же энергию, «благородную упрямку», как выражались в XVIII веке, мог бы — применительно к театру — поставить себе в заслугу современник и сотоварищ Ломоносова Федор Волков, пасынок провинциальной купеческой семьи.

Неслучайно один и тот же, важный в истории нашей культуры, год (1755—56) отмечен основанием первого русского университета в Москве и



учреждением первого русского театра в Петербурге. Жизненная мечта Ломоносова и Волкова исполнилась в одно и то же время.

В более узком, чисто театральном плане широта поставленных задач, преданность избранному делу, борьба со слепым подражанием всему иностранному выдвигают Федора Волкова в ряд величайших реформаторов театра, начатый в XVII веке Жаном Батистом Мольером-Покленом и продолжающийся Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

И все же личная биография Федора Волкова, полная, несмотря на его короткую жизнь, многочисленных и ярких событий, была до последних лет чрезвычайно смутной, содержала ряд неясностей, «белых пятен».

К счастью, работы по общей и театральной истории, вышедшие за последние тридцать лет, а в особенности опубликование ряда документов середины XVIII века (официальные указы, челобитные и пр.) позволяют восстановить жизнь одного из первых организаторов русского театра.

Федор Волков предстает теперь еще более близким нам, нашей эпохе, нашей борьбе со всеми предрассудками досоциалистической культуры, нашим радостным и творческим дням.

## НЕОБЫЧАЙНАЯ ПОТЕХА

В один из летних праздничных дней 1750 года на улицах Ярославля, бойкого промышленного города, снабжавшего своими товарами даже петербургские дворцы, было заметно необыкновенное оживление.

Выйдя из церкви, ярославцы всех занятий и слоев останавливались на улицах и взволнованно толковали о каком-то необычайном событии, об удивительном зрелище, обещанном молодым купцом и фабрикантом Федором Григорьевичем Волковым.

Федор Волков звал на «некое лицедейство, крайне диковинное и до того времени в Ярославле невиданное». Последнее, впрочем, не совсем точно. По крайней мере, сын содержателя ленточной фабрики Егор Федорович Холщевников мог бы напомнить, что, как он сообщал по начальству<sup>[1]</sup>, 7 января того же года «производилась комедия» в доме ярославского купца Григория Серова. На «комедии» присутствовали канцелярист Яков Попов, купец Алексей Волков с женой, некий Крепышов и другие.

Как бы то ни было, ожидаемая удивительная потеха вызывала у ярославцев самые различные толки. Одни любопытствовали, смеялись и радовались. Другие — их было, вероятно, большинство — хулили ожидаемое зрелище: не к добру для мирской забавы и демонского наваждения выбран праздничный день.

Споры разгорались; говор ширился и разносился по всему городу. Толпы жителей устремлялись к заводскому дому Полушкина, где жил теперь его пасынок Федор Волков с четырьмя братьями: Алексеем, Гаврилой, Иваном и Григорием. Покойный Полушкин владел вместе с другим ярославским купцом Иваном Мякушкиным<sup>[2]</sup> серными и купоросными заводами; кроме того, он вел большой кожевенный торг как в самом Ярославле, так и с Петербургом. Эти-то коммерческие предприятия и перешли по наследству к братьям Волковым.

...Вскоре весь переулочек, обнесенный забором селитренных, серных и кожевенных полушкинских заводов (не забудем, что речь идет о кустарных мастерских середины XVIII века), был переполнен любопытными всех возрастов. Одни, нагнувшись, напряженно всматривались в щели и скважины досок, другие, ухватившись за железные иглы, которыми покойный купец хозяйственно снабдил верхний брус забора, поднимались на цыпочки и, помогая друг другу, заглядывали во двор.

Сегодня он стал поистине неузнаваем, этот знакомый многим ярославцам двор каменного купеческого дома в так называемом Земляном городе. Там шла необыкновенная деятельность, — забывалось, что день был праздничный.

Мастеровые не гуляли, как обычно, по пыльной набережной Волги, накинув на плечи праздничную одежду, не бились на кулачках за огородом, не дулись в бабки и не затягивали хором заунывных или разудалых песен под звонкий перебор балалаек. Все были заняты какой-то странной работой.

Из амбаров таскали расписанные яркими красками полотна, какие-то легковесные двери, корзины с плошками, наполненными маслом. Ворота большой кожевенной сушильни были распахнуты настежь. Виднелись поставленные рядами лавки, в глубине возвышался помост, на котором, суетясь и толкаясь, что-то устраивали, прилаживали.

Из дверей деревянного флигеля, где обычно работал Федор Волков с братьями, беспрестанно пробегали в сушильню люди необычного вида. Одни были одеты в какие-то полосатые зипуны, другие окутаны разноцветными полотнищами, на головах третьих виднелись позументные повязки, ноги были перевязаны пестрыми лентами.

Все это крайне дивило любопытный народ, который никак не мог объяснить себе ни значения, ни причин такого странного наряда волковских людей.

...Приглашенные Федором Григорьевичем, пугливо озираясь, вошли в сарай-сушильню; ворота захлопнулись. Раздались звуки двух скрипок с шелковыми струнами и гуслей, глухое постукивание в медные тазы.

Что же происходило в этом сарае? В чем состояло диковинное зрелище, обещанное Ярославлю молодым владельцем заводов?

А происходили в нем поистине удивительные вещи. Молодой купец, недавно вернувшийся из Петербурга, куда ездил по торговым делам, посмотрелся в столице невиданных чудес и вместе с братьями, товарищами, посадскими мальчиками хотел показать их теперь ярославскому купечеству. Уже несколько месяцев готовился он к своей затее — сперва в собственной комнате, затем в самых больших помещениях полушкинского дома, — и вот сегодня он выносит на лицезрение именитых ярославских обывателей свое первое представление. Волков показывал драму французского классика Жана Расина «Эсфирь», написанную в 1680 году, но только три года назад переведенную на русский язык. После «Эсфири» на помосте амбара была показана небольшая пастораль «Эвмонд и Берфа».

Освещенная площадками сцена, никогда еще невиданные декорации, особенно облака, «ходившие вверх и вниз как настоящие», диковинные наряды актеров, музыка, подобранная и приносившая к стихам самим Федором Григорьевичем, вся новизна зрелища — привели ярославскую публику в неопишуемый восторг.

Наиболее наблюдательные из зрителей узнавали в некоторых персонажах «Эсфири» своих знакомых: в Артаксерксе — самого Федора Волкова, в Амане — Васю Попова, в Мардохее — Григория Волкова<sup>[3]</sup>.

Но больше всех привлекала взоры сама Эсфирь — хорошо сложенная девушка, с крупными чертами лица. Ее игра, движения лица, плавная поступь очаровывали зрителей, находившихся в амбаре, — устроитель этой волшебной потехи называл их по-столичному «смотрителями». Никому не удавалось разгадать, кто скрывался под обликом юной комедиантки, хотя каждый знал наперечет всех девушек Ярославля.

«Смотрители» хлопали, стучали, орали. Все было давно окончено, но первые ярославские театральные зрители долго не хотели расставаться с сараем невиданных чудес — так обворожило их первое представление. Все приглашенные, стар и млад, устремились вперед, чтобы поближе увидеть актеров, особенно таинственную Эсфирь. Крича и толкаясь, «смотрители» толпились у помоста, стремясь в последний раз взглянуть на красавицу.

Зеленый полог раздвинулся, и перед удивленной публикой, среди других комедиантов, с низким поклоном появился бледный молодой человек, почти еще мальчик, одетый в длинное красное платье, с заплетенной на спине косой. Гул изумления пронесся по амбару. Многие вскрикнули от неожиданности, узнав этого шестнадцатилетнего мальчика. Перед ними стоял Ванюша Нарыков, сын местного священника, семинарист, готовившийся в дьячки.

И снова восторженно захлопали, застучали, заорали первые ярославские «смотрители». Но вряд ли ярославские купцы, столпившиеся в знойный день у помоста кожевенного амбара, могли подозревать, что на их глазах происходит рождение одного из первых русских провинциальных театров.

На смену существовавшему в столице театру в России делал свои первые шаги русский театр.

\*\*\*

Первый ярославский спектакль Волкова и его товарищей дважды

запечатлен в нашей литературе — исторической и драматической, и оба раза с большими фактическими неточностями.

Ф. А. Кони приводит описание этого спектакля в начале биографии И. А. Нарыкова-Дмитревского<sup>[4]</sup>, а известный драматург первой половины XIX века князь А. А. Шаховской посвятил этому событию целую «Анекдотическую комедию-водевиль в 3-х действиях — Федор Григорьевич Волков, или день рождения русского театра»<sup>[5]</sup>. Написанный почти через девяносто лет после волковских спектаклей, водевиль Шаховского, как и биография, составленная Ф. Кони, прежде всего отводит видное место среди зрителей спектакля отчиму Волкова — купцу Полушкину. Но, как выясняется из последних документов, Полушкина к 1750 году уже не было в живых. Отчиму Волкова вообще не повезло в обоих сочинениях. Так, Шаховской называет Федора Васильевича Полушкина Иваном Трофимовичем, а у Кони он получает имя Федора Тимофеевича.

Шаховской, вероятно, для остроты и занимательности, вплел в свой водевиль комическую историю с подьячим Михеевым, который не хочет пускать свою питомицу Грушу на бесовскую затею молодых купеческих сыновей. Между тем Груша должна участвовать в спектакле (как увидим, даже в столице женские роли в ту пору играли только мужчины). Груша любит Ванюшу Нарыкова, который соглашается заменить ее в спектакле, а в финале водевиля собирается на ней жениться.

Пьеса Шаховского заканчивается куплетами — Алексей Попов с громадной силой предвидения обращается к публике:

Надеемся на берег Невский  
И мы театр наш перенести.  
Что Федор Волков и Дмитревский[Нарыков]  
Прославятся — надежда есть.

Виссарион Белинский, неоднократно вспоминающий Федора Волкова в своих статьях и рецензиях, резко критикует комедию Шаховского: «Весь водевиль сметан на живую нитку, и в его Волкове всего менее виден Волков».

О судьбе исторического амбара, где Волков показал первый спектакль, один из старожилов Ярославля, С. Серебренников, дал в середине прошлого века точную справку. «При новой планировке города, по плану 1778 года, земля Полушкина была разделена улицей (Пробойной) на две

части. На одной из них до 1631 года существовало большое, продолговатое каменное со сводами здание, судя по архитектуре, построенное около 1700 года. Это был тот амбар, где Волков устроил свой театр. После уничтожения завода он долго служил складочным местом для хлебного вина и, наконец, был сломан»<sup>[6]</sup>.

Можно утверждать, что приведенная в начале картина первого спектакля в Ярославле близка к истине. Такие спектакли происходили не в одном только Ярославле. Они бытовали в середине XVIII века в разных местах России, не исключая и далекой Сибири. Спектакль в ярославском кожевенном амбаре был одним из самых ярких проявлений театральной инициативы в русской провинции середины XVIII века, но не представлял собой ничего исключительного.

В связи с этим профессор Б. В. Варнеке делает в своей «Истории русского театра» одно, не лишнее интереса, замечание. «Случайно только ярославской труппе удалось расширить чрезвычайно свою деятельность и этим навсегда сохранить память о себе. Если бы судьба не вытолкнула эту труппу из провинциальной глуши в столицу, мы, наверное, ничего не знали бы и о Волкове, точно так же, как мы теперь ничего не знаем о целом ряде трупп, которые в ту пору должны были существовать в других местах провинции»<sup>[7]</sup>.

Факты покажут, что в этой «случайности» видную роль сыграли энергия, ум и личная талантливость молодого руководителя ярославской театральной «потехи» — Федора Волкова.

# УВЛЕЧЕНИЕ КУПЕЧЕСКОГО ПАСЫНКА

Молодому организатору театральной «потехи», так восхитившей ярославцев, исполнился в это время двадцать один год. Федор Волков родился 9 февраля 1729 года в Костроме.

Вдова костромского купца Григория Волкова, Матрена Яковлевна (в своем водевиле Шаховской неверно именуется ее Марфой Романовной) после смерти мужа осталась с пятью сиротами-мальчиками. Старшему из них, Федору, едва исполнилось семь лет.

Вскоре Матрена Волкова снова вышла замуж за ярославского купца Федора Васильевича Полушкина и вместе с детьми переехала к мужу в Ярославль.

Когда Полушкин женился на Матрене Волковой, он тоже был вдовцом, к тому же пожилым — заканчивался шестой десяток его жизни.

Вероятно, у Матрены Яковлевны остались от первого мужа некоторые средства; в расчете на них Полушкин в 1736—37 годах основал в компании с купцом Тимофеем Шабунинным серные и купоросные заводы.

Старику Полушкину трудно было одному следить за заводским «производством». В 1741 году Шабунин вышел из соучастия в делах заводов и Полушкин взял в компаньоны купца Ивана Мякушкина<sup>[8]</sup>. Через два-три года и второму совладельцу «за совершенным оною неимуществом» пришлось оставить товарищество. Полушкин нашел себе помощников в собственном доме. Он принял к себе «в товарищи» своих пасынков — Федора, Алексея, Гаврилу, Ивана и Григория Волковых; старшему из них шел четырнадцатый год.

Сделку оформили по-коммерчески. Братья внесли Полушкину на ведение предприятий полторы тысячи рублей, а отчим, в обеспечение денег, заложил им свой двор с домом. В вознаграждение за труды по управлению заводами Полушкин обязался отчислять братьям половину прибылей.

Конечно, практическое участие в заводских делах мог принимать только старший из братьев — Федор. Когда через несколько лет в семье Полушкиных возникла судебная тяжба, государственная Берг-коллегия (центральный орган для заведывания горными делами, учрежденный Петром I в 1719 году) не без основания увидела в сделке Полушкина с его

пасынками некоторую фиктивность. Берг-коллегия предписывала Волковым «те купоросные и серные заводы производить с прилежным радением, а не для одного только вида, чтобы заводчиками слыть и от купечества отбывать».

Последний намек Берг-коллегии нуждается в некоторых пояснениях. Как известно, правительство Петра I принимало самые решительные меры, чтобы создать в отсталой России самостоятельную промышленность. Владельцы фабрик и заводов получили даровых рабочих в лице приписанных к предприятиям крепостных — так называемых «посессионных крестьян». Вдобавок в 1724 году был введен покровительственный тариф: иностранные товары облагались тяжелыми ввозными пошлинами. Однако молодая русская промышленность не сразу сумела воспользоваться данными ей преимуществами. Заводчики еще не успели почувствовать всех выгод покровительственного тарифа, как купцы уже испытали его практические неудобства: отечественные товары отличались высокой ценой при их низком качестве. Положение заводчика оказывалось выгоднее купеческого. И при проверке заводских предприятий, произведенной в 1730 году, многие фабриканты оказались «подложными». Они держали свои предприятия только для вида, чтобы пользоваться всеми привилегиями, предоставленными мануфактуристам. На эту категорию промышленников и намекала Берг-коллегия молодым ярославским фабрикантам.

Итак, Федор Волков, едва достигнув юношеского возраста, сделался заводчиком и должен был принимать деятельное участие в управлении серно-купоросными заводами и в кожевенной торговле.

В самостоятельную жизнь молодой купец-фабрикант вступал с довольно значительными по тому времени знаниями.

Детство и отрочество Феде Волкова проходили в обстановке более благоприятной, чем это свойственно было купеческой среде, говоря словами Островского — «жестокой» и «дикой». О характере его матери и влиянии ее на сыновей до нас не дошло никаких свидетельств. Зато вотчим Полушкин, повидимому, занимал особое место в среде ярославского купеческого сословия. Человек энергичный и предприимчивый, он принадлежал к тем немногим тогда людям его круга, которые, будучи неграмотными, уже вполне понимали пользу просвещения. Заботливый семьянин любил своих пасынков. Особое внимание он обратил на старшего из них, Федора, в котором видел своего помощника и преемника в торгово-промышленных делах.

Получив первоначальное образование у местного священника, дьячка



или приказного, живой и «острый», как свидетельствует первый биограф Волкова — Новиков, мальчик не мог больше продолжать свое образование в Ярославле: первое в городе учебное заведение — Славяно-латинская академия — было открыто только в 1747 году. Между тем Федор рано начал обнаруживать свою талантливость и незаурядные природные способности. Полушкин, по некоторым сведениям, послал его в Москву учиться в Заиконоспасской (Славяно-греко-латинской) академии — той самой, куда десятью годами раньше с таким трудом пробивался, шагая вслед за рыбным обозом, Михайло Ломоносов. Это произошло в 1739–1740 году, а через три года отчим уже взял Волкова из академии. За эти три года Волков мог достичь самое большее до класса «пиитики» (красноречия), то есть изучить основы арифметики, географии, истории, грамматики и катехизиса. Зато в Москве он мог серьезно заняться музыкой, к которой у него рано обнаружились большие способности — он хорошо играл на гуслях и на скрипке, пел по нотам.

В академии же молодой Волков впервые познакомился с так называемой *школьной драмой*; задачи религиозного воспитания соединялись в ней с учебными. Возможно, что Федору приходилось быть и исполнителем в этих школьных спектаклях.

Надо думать, что Волков уже в эти юные годы шел вперед своих товарищей. Здесь, в академии, он мог заложить основу и своему блестящему самообразованию, впоследствии удивлявшему всех современников. Во всяком случае, Новиков свидетельствует, что Федор Волков с самых юных лет «пристрастно прилежал к познанию наук и художеств, и проницательный и острый разум споспешествовал ему без всякого, можно сказать, предводителя доходить в оных до возможного совершенства».

Но если обстоятельства учебы молодого Волкова в Заиконоспасской академии не могут быть пока документально освещены, то можно указать на человека, который имел или, по крайней мере, мог иметь значительное влияние на развитие молодого купеческого пасынка и способствовал его образованию.

Человек этот — пастор герцога Бирона, жившего в те годы в Ярославле в ссылке. После очередного дворцового переворота, произведенного сторонниками Анны Леопольдовны (в ночь на 9 ноября 1740 года), всесильный регент Эрнст Иоанн Бирон был переведен в Шлиссельбургскую крепость, судим (апрель 1741 года) за государственное преступление и приговорен к смертной казни четвертованием, которое ему заменили вечным заточением. При воцарении Елизаветы Петровны Бирона

в начале 1742 года возвратили из ссылки и поселили для безвыездного житья в Ярославле.

Бирон жил недалеко от усадьбы Полушкина, на берегу Волги, в доме купца Мякушкина. Дом его стоял на площади Николо-Надеенской церкви, находившейся тогда, как видно из помещаемого плана, (см. стр. 27) в одном квартале с домом Полушкина.

Знакомство, перешедшее в дружбу, бироновского пастора и семьи Полушкина (или, может быть, одного только Федора) происходило между 1743 годом, когда Бирон жил в Ярославле, а Волков возвратился из Москвы, и 1746 годом, уже когда Полушкин отправил пасынка в Петербург научиться бухгалтерии и новейшим приемам коммерции.

Два-три года молодой Волков мог заниматься с пастором Бирона и немецким языком, необходимым для торговых дел, и общим образованием. Тот же Новиков отмечает в «Словаре», что на немецком языке Волков говорил впоследствии как природный ненец. В это же время Федор Волков «сам собою» учится рисовать и чертить — умение, которое вскоре сослужит ему очень важную службу.

В Петербурге Федор поступает в немецкую торговую контору. Богато одаренная натура Волкова сказала даже здесь. Он начинает вести торговые дела свои и отчима с большой энергией, умом и сообразительностью.

Однако основной интерес молодого ярославца сосредоточен не на этом. Главная его склонность — театр. С самых юных лет, отмечает Новиков, начал он упражняться в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями. «Склонность сия, как и к прочим наукам и художествам, возрастала в нем по мере его в оных упражнении». Федор Волков целиком отдается охватившему его новому увлечению.

Старые биографы Волкова рассказывают, что как-то случайно он попал со своим хозяином-немцем на представление итальянской оперы в придворном театре; он пришел в полный восторг от виденного им в первый раз настоящего профессионального спектакля. Но правильнее предположить, что в итальянский оперный театр Волкова привела не одна простая случайность. Расположение к нему немца-хозяина могло только облегчить доступ туда, куда устремлялись все его мысли.

С молодым ярославским заводчиком случилось в середине XVIII века примерно то же, что в конце XIX века произойдет с другим талантливым представителем московской купеческой среды — Константином Сергеевичем Алексеевым, которого весь мир знает под именем Станиславского. Молодой купец на всю жизнь увлекся театром.

В спектаклях итальянской оперы, руководимой знаменитым тогда композитором Франческо Арайя, молодого Волкова пленила прежде всего внешняя постановочная роскошь. Итальянские опера и балет, приехавшие в Петербург в 1735 году, имели собственных мастеров-декораторов, машинистов, постановщиков, очень быстро прививших русской придворной публике вкус к необыкновенно пышным зрелищам. Эту особенность иностранных театральных постановок очень хорошо подметил один из журналов начала XIX столетия: «По недостатку изящных театральных произведений, великолепие декораций и машинное искусство в чудесных переменах заменяли правильность действия и доставляли удовольствие только глазам зрителей, а голова и сердце оставались без всякой приманки»<sup>[9]</sup>.

Как и большинство зрителей итальянских опер и балетов, молодого Волкова увлекало не содержание пьес, а театральная техника — великолепные декорации и сложные эффекты сценических трансформаций.

Некоторые его биографы (И. Горбунов, В. Филиппов) на этом основании, повторяя слова Новикова, что Волков «имел прибежище к итальянским актерам», говорят о преобладающем влиянии итальянцев на молодого театрала-ярославца. Об идейном влиянии итальянской оперы вряд ли может идти речь. Но бесспорно можно принять другое свидетельство Новикова, что Волков по несколько раз ходил в театр, старался обстоятельно рассмотреть его архитектуру, сценические механизмы, всевозможные приспособления. «И как острый его разум все понимать был способен, то сделал он всему чертежи, рисунки и модели». Так пригодились Волкову его умения рисовать: он сразу начал закреплять для себя основы театральной техники и технологии.

Оставалось получить представление о самом главном в искусстве театра — об актерской игре. Молодой энтузиаст театра обращается к другому театральному предприятию тех лет. В том же 1747 году в Петербург приехал со своей труппой частный немецкий театр Конрада Эрнста Аккермана. Глава труппы был знаменитым актером, впоследствии одним из членов известного гамбургского театра, основателем нового немецкого драматического искусства. Имя Аккермана упоминает убежденный защитник реалистической драмы Г. Лессинг в своей «Гамбургской драматургии». Книга Лессинга направлена против так называемого придворного классицизма XVII–XVIII вв. — самого влиятельного направления в аристократическом искусстве того времени. С тем большим вниманием отмечает знаменитый немецкий драматург и теоретик реалистические тенденции Конрада Аккермана.

Волков заводит тесное знакомство с двумя лучшими актерами аккермановской труппы — трагиком Гильфердингом и комиком Школярием. Продолжая осваивать у итальянцев сложную технологию сценических чудес, Волков проходит у немецких актеров как бы школу и теорию театральной игры. Он расспрашивает у них про все детали сценического поведения, внимательно изучает систему их работы на сцене.

Только необычайно даровитая натура могла охватить в такое короткое время — Волков пробыл в Петербурге никак не более двух лет — столько разнообразнейших театральных знаний, усвоить такие всесторонние сведения по всем отраслям сложного театрального дела.

В 1748 году Волков вынужден вернуться в Ярославль: скончался отчим Полушкин. Федор Григорьевич остается старшим в семье, руководителем и главным хозяином заводов и торговли.

Он возвращается из столицы, обогащенный большим запасом художественных и общих знаний, охваченный страстным влечением к театру.

Но в Ярославле все осталось по-старому. Дома Волков застаёт все те же грязные конторские книги, будничную торговую сутолоку, надоевшие дела заводского хозяйства, сонные лица братьев и мастеровых. Вдобавок его ожидает еще судебная тяжба.

У его отчима осталась от первого брака дочь Матрена, по мужу Кирпичева. После смерти отца она вступила в тяжбу с братьями Волковыми. Началось с того, что муж Кирпичевой предъявил ко взысканию вексель на две тысячи рублей, выданный ему покойным Полушкиным. В ответ на это братья Волковы просили Провинциальную канцелярию учесть заложенный за полторы тысячи рублей двор Полушкина, так как срок этой сделки давно истек. Тогда Матрена Кирпичева заявила, что единственной наследницей после смерти отца осталась она одна. Пасынки же, по ее словам, обманным образом завладели не только имением отчима, но и его запечатанным сундучком, в котором хранились разные деловые бумаги, векселя и письма. Двора своего Полушкин пасынкам не закладывал, утверждала Кирпичева, и закладная была составлена происками братьев Волковых. В доказательство она ссылалась на то, что ее отец «грамоте и писать не умел».

Дело затянулось, и в 1753 году Кирпичева возобновила жалобу на своих сводных братьев. Федора Волкова в это время уже не было в Ярославле. Кирпичева прямо обвиняет Волковых в том, что они не знают заводского искусства (т. е. техники), не интересуются заводскими делами и привели предприятие в плачевное состояние. Вдобавок, подчеркивает она,

братья Волковы заводских людей «вместо надлежащей должности употребляют при себе в комедии и в прочие свои услуги».

Берг-коллегия не устранила Волковых от заводских дел, но признала за Кирпичевой право быть соучастницей в них.

В середине 1754 года в Берг-коллегию обратились с прошением уже заводские рабочие. Они также жаловались на нерадивость Волковых к заводскому делу, вследствие чего заводы пришли «во всеконечный упадок и подрыв», а они, рабочие, только числятся при заводах, но чем им кормиться — не знают.

Ярославская Провинциальная канцелярия производит новое следствие. Из Волковых в то время в Ярославле находился только один Иван, заявивший, что к заводским делам он не причастен. Старшие же его братья: Федор — «при российском театре актиором», Алексей и Гаврила в Москве, Григорий в Петербурге. Канцелярии оставалось лишь удостоверить, что все заводы Полушкина в Ярославле и Унже совершенно запущены, строения начали гнить, что Волковы о заводах, действительно, не заботились.

Конец тяжбе и заводскому делу Волковых положил указ Берг-коллегии от 18 августа 1754 года, признававший наследницей завода Кирпичеву и исключавший братьев Волковых из сословия заводчиков («и впредь их заводчиками не считать, а быть им на ряду с купечеством»).

Вскоре Матрена Кирпичева умерла, а с ней прекратилось и прямое потомство Федора Полушкина.

В торговых делах и судебных хлопотах Федор Волков прэвел около четырех лет (1748–1751). Он скрашивал свою унылую ярославскую жизнь первыми театральными опытами, к которым, как указывалось, привлек братьев, товарищей и заводских мастеровых. Но главным его развлечением и отдыхом служили поездки в Петербург, которые ему, владельцу и руководителю промышленных и торговых предприятий, приходилось, вероятно, совершать не раз. Одна из этих деловых поездок окончательно определила жизненный путь молодого ярославского купца, так тяготившегося своим занятием.

В Петербурге Федор Григорьевич продолжая посещать итальянские оперные и немецкие драматические спектакли, настойчиво и систематически изучал те и другие, вникал в тайны театральной техники и технологии, делал сценические зарисовки и т. д.

И все же дальнейшую судьбу Федора Волкова решили не мелодичные арии Франческо Арайя, не немецкая драма даровитого Аккермана.

Свое жизненное призвание Федор Волков ясно почувствовал на первом русском театральном спектакле, который он увидел в Сухопутном

Шляхетном корпусе.

## У ИСТОКОВ РУССКОГО ТЕАТРА

Сухопутный Шляхетный корпус сыграл большую роль в развитии русской дворянской культуры середины XVIII века.

Первый русский университет, как отмечалось, был основан в Москве в 1755—56 годах. Таким образом, к началу 50-х годов XVIII столетия Сухопутный Шляхетный корпус являлся единственным (кроме духовных) высшим учебным заведением в России.

Шляхетный корпус был основан по представлению графа Миниха указом Анны Иоанновны от 29 июля 1731 года, через пять лет после учреждения Российской Академии наук. Он появился на свет в результате борьбы русского дворянства при преемниках Петра за свои командные позиции не только в экономике и культуре, но и в политике. Дворянство властно требовало для себя привилегий во всех областях высшего государственного управления. И основной задачей Шляхетного корпуса была подготовка из русских и прибалтийских дворян командного офицерского состава для армии, пришедшей после Петра в изрядное расстройство.

Но первое и единственное высшее учебное заведение в России не могло удержаться в этих узко-сословных рамках. Силою вещей оно приняло смешанный военно-гражданский характер. Вместе с военными науками в нем преподавались западные языки, «оратория», архитектура, рисование, фехтование, музыка, танцы. Позже в корпусе открылась «рыцарская академия». Это пышное название было дано учебным кадетским классам. При организации корпуса в него было прислано в качестве музыкантов «несколько малолетних солдатских детей»<sup>[10]</sup>.

В год основания в корпус поступил Александр Петрович Сумароков — первый русский драматург и будущий директор первого русского театра. Через восемь лет Сумароков был произведен в офицеры корпуса.

В интересующий нас период Сухопутный корпус переживал полосу своего расцвета. Им управлял один из просвещеннейших людей эпохи князь Б. Г. Юсупов. При нем возникает в корпусе кружок любителей российской словесности. Кадеты и преподаватели — Сумароков, Херасков, братья Мелиссино, Свистунов, Елагин и другие читают друг другу французских авторов — Корнеля, Расина, Мольера, упражняются в их переводах, пытаются сами сочинять на русском языке, обсуждают свои литературные опыты, спорят о театральных постановках при дворе, доступ

на которые открыл им Юсупов. Спектакли французской (Сериньи) и немецкой трупп — любимые темы в разговорах молодых кадетов.

При Юсупове Шляхетный корпус обзаводится даже собственной типографией для печатания учебных книг и карт. В ней бывший воспитанник корпуса капитан П. Свистунов в 1761 году попытается напечатать свой перевод комедии Мольера «Амфитрион».

Этот живейший интерес к литературе и театру, господствующий в корпусе, способствует росту литературного таланта Сумарокова. В 1747 году он пишет «Хорева» — первое произведение русской светской Драматической литературы, сочиненное на русский сюжет, хотя и по правилам французского придворного классицизма. В «Хореве» Сумароков вводит новый русский стих, заменив двенадцатисложную французскую александрийскую строчку русским шестистопным ямбом.

Пьеса имела большой успех у кадетов; они с увлечением декламировали звучные стихи, пытались сыграть отдельные сцены «Хорева», затем всю пьесу.

Первое представление этой трагедии (конец 1749) явилось полной неожиданностью для самого автора. Собираясь по приглашению кадет на первый спектакль «Хорева» в корпус, Сумароков ожидал увидеть детскую забаву, в лучшем случае, — любительское чтение стихов. Как велики были его удивление и радость, когда в кругу юношей-актеров он увидел давно воображаемый им «храм российской Мельпомены».

Сохранился любопытный рассказ о том, как тотчас же после спектакля Сумароков, не помня себя от восторга, помчался сообщить о кадетском представлении графу А. Г. Разумовскому, у которого состоял адъютантом. Граф счел своим долгом известить об интересной новости императрицу Елизавету Петровну, страстную любительницу театра.

В феврале 1750 года кадеты уже разыгрывали «Хорева» в присутствии императрицы. Спектакль состоялся в новом интимном театре (так называемом Малом) Зимнего дворца. Этот день положил начало славе Сумарокова; именно тогда возвели его в сан «русского Расина». Автор был принят Елизаветой в ее ложе, осыпан всеобщими похвалами. На другой день, рассказывает историк, в столице говорили только о «Хореве» и его авторе; заучивали наизусть отдельные места и монологи. Ведь «никто не полагал, что на русском языке, как на французском и итальянском, можно также давать спектакли и еще из мира своей отечественной истории», поясняет этот всеобщий восторг один из ранних историков русского театра А. Карабанов (середина XIX века).

Нельзя сказать, чтобы она отличалась особой сложностью, эта первая



русская трагедия, с таким воодушевлением принятая зрителями.

Русский князь Кий завоевывает у князя Завлоха город Киев и берет в плен его дочь Оснельду. Брат Кия, Хорев, влюбляется в пленную княжну. Оснельда отвечает ему тем же. Они готовы признаться в своем чувстве Кию, но в это время Завлох с войсками окружает город. Кий посылает брата отразить неприятеля. Поручение это доставляет Хореву необычайные муки: чувство борется в нем с долгом — его посылают против отца любимой девушки. Влюбленные бьются над поисками примирительного исхода. Наконец, Оснельда при помощи своей служанки решается послать отцу письмо, в котором открывает свою любовь к Хореву, просит дать согласие на брак с ним и увести войска. На все ее просьбы отец отвечает отказом. Оснельда в отчаянии, она готова покончить с собой.

Хорев отправляется на битву. Боярин Кия — Стальверх наговаривает князю на Хорева и Оснельду, как на изменников, имеющих тайные сношения с Завлохом. Кий, поверив наговорам, приказывает Стальверху отравить Оснельду. Но едва он успевает отдать приказание, как является посланец Хорева с известием о победе. В отчаянии Кий посылает гонца удержать Стальверха от ужасного преступления. Поздно. Посланный возвращается со словами: «Скрепися, государь».

*Кий.* О, злое рока жало!

*Слуга Хорева.* Что сделалось здесь?

*Посланный.* Оснельды, ах, не стало.

В это время с трофеями победы возвращается Хорев. Кий проклинает день своего рождения. Хорев узнает о смерти Оснельды и в страшных душевных муках закалывает себя.

Как и во французских придворно-классических трагедиях, «северный Расин» выводил не живых людей, но абстрактных героев. Трагедия Сумарокова, однако, привлекала свежим русским языком и звучным стихом.

В том же году в корпусе и во дворце кадеты играют другие трагедии Сумарокова: «Синав и Трувор», «Аристана» и комедии «Чудовищи» и «Пустая ссора».

К концу года Сумароков становится признанным руководителем русского театрального искусства. Дав придворным кругам театр, как литературу, Сухопутный Шляхетный корпус дал им и театр, как сцену. «Этим кадеты-актеры и автор, — замечает историк театра В. Всеволодский-Гернгросс, — выразили общественную зрелость русского общества, его подготовленность не к принятию, но к созданию собственного театра».

В корпусе оформляется постоянный кружок, ревностно преданный

театру. Душой нового увлечения является сам Сумароков — директор, режиссер и начальник репертуара маленькой труппы. Вокруг него группируются кадеты-актеры: братья Мелиссино, Свистунов, Остервальд, Бекетов, Рудановский, Капиц, Гох, Разумовский, Бутурлин, Мещерский.

Репертуар этой аристократической театральной труппы состоит преимущественно из пьес Сумарокова или авторов, им рекомендованных. Последним, впрочем, уделялось мало места: российский «господин Расин» был чрезвычайно самолюбив.

Но дело ширится, интерес к русским спектаклям растет. Одного русского драматурга двору кажется уже мало. Елизавета приказывает через Шувалова профессорам Академии наук Ломоносову и Тредьяковскому также сочинить по трагедии. Скоро двор уже смотрит первый спектакль трагедии Ломоносова из эпохи татарского нашествия — «Тамара и Селим». Тредьяковский тоже написал трагедию «Деидамия»; но она не увидела рампы из-за своей громоздкости — в ней было 2313 «стихов двоестрочных».

Внимание двора к кадетским спектаклям продолжает нарастать. Их исполнителями дорожат. Когда ледоход временно разобщает оба берега Невы — корпус и дворец, кадетов помещают в доме при придворной конторе. На спектакли Шляхетного корпуса допускается только избранная публика.

Но однажды на очередном спектакле в корпусе, когда кадеты с возможной тщательностью разыгрывали «Синава и Трувора», в числе зрителей появилось новое лицо. Впрочем, причислить его к обычным зрителям кадетских спектаклей было трудно.

Непрошенный зритель смотрел представление, притаившись за кулисами сцены вместе с двумя товарищами, с которыми он время от времени обменивался немецкими фразами. Просто одетый незнакомец и по своему внешнему виду никак не мог находиться среди разодетой публики Сухопутного Шляхетного корпуса.

С сильно бьющимся сердцем следил новый посетитель за «Синавом и Трувором» в исполнении кадетов. Товарищи — театралы узнавали в них Гильфердинга и Школярия — не могли отвлечь его взора от событий, развертывающихся на сцене.

Как догадался читатель, неожиданный закулисный зритель был Федор Волков. Он приехал из Ярославля с очередными торговыми делами — и вот ему улыбнулось счастье: он проник на представление русского театра, хотя и закрытого.

Первый увиденный Волковым русский спектакль произвел на

молодого ярославца, несмотря на всю отвлеченность сюжета, огромное впечатление. Уже много лет спустя Волков признавался своему ближайшему другу Нарыкову-Дмитревскому: «Увидя Никиту Афанасьевича Бекетова в роли Синава я пришел в такое восхищение, что не знал, где был: на земле или на небесах. Тут родилась во мне мысль завести свой театр в Ярославле».

Белинский дает верное объяснение радости, охватившей на этом спектакле юного Волкова — ему лишь недавно исполнился двадцать один год.

«Восторг понятный. Представьте себе человека, в душе которого... раздавался непонятный зов, манивший его к какой-то цели, прекрасной, но непостижимой для него самого — и вдруг он видит перед глазами то, чего так страстно алкала его пламенная душа, видит сцену, вероятно, устроенную блестящим образом, слышит на ней русскую речь, родные имена, видит представление русского сочинения, восхитившего своих современников. Было от чего прийти в восторг»<sup>[11]</sup>.

Сейчас нам могут показаться несколько преувеличенными, малопонятными и восторг, охвативший Волкова на первом русском спектакле, и одобрительные комментарии Белинского.

Но если припомнить то положение, в котором находились тогда русская наука, русское искусство и даже русский язык, — станут понятны и радость молодого ярославского театрала и сочувственная оценка великого критика.

До реформ Петра I русское общество не знало даже десяти арабских цифр. В первый раз арабские цифры были напечатаны в русском издании только 27 декабря 1702 года в «Юрнале об осаде Нотебурга». В январе 1703 года «арабская цифирь» во второй раз фигурировала в арифметике Магницкого, изданной в Москве. По ней, как известно, учился Ломоносов. За весь XVII век в России было издано только одно математическое сочинение.

И в то время, как Ньютон в Англии уже раскрывал великие тайны небесной механики, когда Лейбниц в Германии основывал теорию бесконечно малых, когда Франция имела уже Паскаля и Декарта, в России даже верхи дворянства усердно переписывали какую-нибудь затрепанную книжку под глубокомысленным названием «Алманах на многие впредь будущие лета от Герман, еже от Немец изобретен, художеством учения и пресветлейшим разумом просвещен». В этой книжке родившемуся в марте настойчиво рекомендовалось «хранится от пса»<sup>[12]</sup>. На основании

«Алманака» и других аналогичных сочинений был составлен гороскоп Петра I. Подобными астрологическими книжками, приметами и предсказаниями по звездам очень увлекалась в начале XVIII века даже наиболее образованная верхушка русского дворянства. А культурный уровень остального русского правящего слоя характеризуется известным указом Петра (1714) об обязательном обучении дворянства: выученикам московской математической школы велено было срочно обучить основам наук дворянских «Митрофанушек» всех губерний. Но дело ладилось плохо.

Таким образом, русская образованность — основа широкой национальной культуры — к началу XVIII века только зарождалась. А к концу? Степень русского самосознания и иностранное засилье в России даже в третьей четверти века очень наглядно характеризует хотя бы небольшое сообщение «Санкт-Петербургских ведомостей» от 28 апреля 1755 года (№ 34). Официальная газета извещала, что на торжественном академическом акте 26 апреля «коллежский советник и химии профессор господин Ломоносов» произнес похвальное слово Петру Великому «*на российском языке*». «Слово» это было произнесено гениальным русским ученым, как сообщала газета, в присутствии министров, придворных кавалеров и других представителей знати — и отечественный язык звучал для них, повидимому, особенно непривычно.

В театральной области, нас особо интересующей, имеется еще одно яркое «свидетельское показание». Ценность его увеличивается тем, что дано оно через *семьдесят* лет после посещения Волковым кадетского спектакля, а автором его является не кто иной, как Александр Пушкин.

В «Моих замечаниях об русском театре» (1819— 20) гениальный поэт несколькими строками, как лучом прожектора, освещает лица и вкусы современного ему зрительного зала. «Значительная часть нашего партера (то есть кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлениях душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же *русского*). И если в половине седьмого часу одни и те же лица являются из казарм и совета занять первые ряды кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение»<sup>[13]</sup>.

Эти примеры показывают в главнейших чертах отношение руководящей группы русского общества XVIII века к русской культуре, искусству, языку.

Правда, с середины века в настроениях столичного дворянства намечается некоторый перелом. Тяжелые уроки правления трех

временщиков-немцев (регента Бирона, вице-канцлера Остермана, фельдмаршала Миниха) вызывают к жизни «русскую партию», зарождают интерес к русской культуре. Одним из ярких признаков этого перелома явился необычайный успех «Хорева» и «Синава и Трувора».

Мы уже видели, с каким трепетом воспринял первый оригинальный русский спектакль сын народа Федор Волков. Его пленяет, его целиком захватывает наивная романтика сумароковских трагедий, с их роковыми страстями, усиливаемыми напыщенной декламацией актеров.

Ему хотелось еще и еще упиваться чудесными театральными восторгами, но дела снова звали его домой. Не забудем, что уже в 1749 году ревизская сказка именуется «содержателем полушкинских заводов».

В Ярославль возвращается уже не прежний Федор Волков — способный и знающий театральное искусство, но еще неопытный и робкий провинциальный юноша первых поездок. Это — уже другой человек, с устойчивыми эстетическими взглядами. В его дорожном свертке бережно упакованы зарисованные им эскизы сценических костюмов, новые наброски театральных механизмов и декораций, недавно переведенные экземпляры иностранных пьес. А в его воображении всю долгую дорогу на перекладных отчетливо воскресают, твердо и пластически запечатлеваясь в памяти, образцы игры русских любителей-кадетов и известных актеров итальянской, немецкой и французской трупп.

Приехав в Ярославль, Федор Григорьевич (ему двадцать второй год) нехотя возвращается к торговым делам. Все его мысли заняты театральным искусством; он становится инициатором и организатором одного из первых в России публичных провинциальных театров.

Начав с репетиций в своей комнате, Федор с братьями и товарищами выносит представления в кожевенный амбар, который он специально оборудовал для «комедии». Со свойственной ему кипучей энергией, с большим темпераментом, систематически и упорно проводит Федор Григорьевич свои идеи в жизнь. И они находят живейший отклик — сперва у небольшого кружка ближайших помощников и товарищей (Нарыков, братья Алексей и Михаил Поповы, Шуйский, Чулков, Иконников, Егоровы), затем у все растущего круга наиболее передовых ярославцев.

Эти способности — теперь мы назвали бы их пропагандистскими — хорошо подметил в молодом театральном организаторе тот же Новиков. «Волков умел заставить восчувствовать пользу и забавы, происходящие от театра и тех, которые ни знания, ни вкуса в оном не имели. Вскоре маленький театр стал тесен для умножающегося числа зрителей».

В числе посетителей волковских представлений можно было увидеть

уже и виднейших жителей Ярославля: ярославского воеводу Михайло Бобрищева-Пушкина<sup>[14]</sup> и местного помещика Ивана Степановича Майкова. Они настойчиво советуют не бросать начатого дела, обещают даже открыть среди богатого ярославского купечества сбор средств на специальное здание для театра, Майковы предлагают для театральных спектаклей свой дом. Впрочем, уговаривать Федора Григорьевича не приходится. Он и сам не хочет бросать начатое дело, особенно теперь, когда самое трудное позади, ядро труппы создано, люди обучены, интерес зрителей к новой «потехе» пробужден, а главное — нанесен решительный удар по старым предрассудкам, когда «комедию» расценивали как бесовскую затею, чертовщину, дьявольский соблазн.

Необходимо строить новый театр. Но собственных средств, сильно подорванных «нерачением» о заводах, повидимому, нехватало. Тогда Волков решил «возыметь прибежище к зрителям». Он согласился на сбор пожертвований для постройки нового театрального здания. Деньги поступали довольно успешно. С необыкновенной быстротой и энергией Волков приступил к сооружению «большого театра», который мог вместить несколько сот зрителей.

Это может показаться маловероятным. Но все историки единогласно свидетельствуют, что Федор Волков был и архитектором, и машинистом, и живописцем, а потом главным директором, режиссером, переводчиком и первым актером нового театра и вообще «всему сам был изобретатель» (Новиков).

7 января 1751 года «большой театр» Волкова открывает свои двери. Для первого представления идет популярная опера известного тогда композитора Пьетро Местазियो «Титово милосердие» в переводе Петра Медведева. Костюмы для актеров сшиты по столичным рисункам — Федор Григорьевич привез их с итальянских спектаклей той же оперы, оркестр организован из крепостных музыкантов, хор — из архиерейских певчих.

Сейчас, повторяем, исключительная универсальность театральных знаний, умений и способностей Волкова кажется невероятной. Но работа Федора Григорьевича уже в этот первый период театральной его деятельности, напоминая труды Михаила Ломоносова в те же годы становления русской науки, именно и поражает сочетанием продуманной технической выучки с исключительной личной одаренностью. Эта широкая и яркая одаренность Волкова привлекает к нему через века внимание писателей театра. «В первом русском актере, — замечает в этой связи один из известных театральных критиков начала нашего века<sup>[15]</sup>, — бросается в

глаза какой-то общий избыток эстетического чувства. Он рисует, поет, пишет стихи, любит все стороны театрального дела, изучает организацию театра раньше теории актерского искусства».

Волков организовал «большой театр» в расчете на доступ «простого народа». Плата за вход невысока: от копейки до пяти. Репертуар состоял из светских и духовных пьес. Видное место в нем занимали «Хорев» и «Аристона» Сумарокова, рядом с ними духовные драмы епископа Дмитрия Ростовского (Ярославль входил в его епархию) — «О покаянии грешного человека» и другие. Затем Волков возродил, вероятно, и некоторые пьесы из репертуара петровской «комедиальной палаты»; возможно, воскресил и более старый репертуар театра Алексея Михайловича «Артаксерксово действо», «Иудифь», «Эсфирь и Мардохей». Наконец, по некоторым данным, Волков ставил спектакли-обозрения на местные ярославские темы, сочиненные им самим — «Суд Шемякин», «Всякий Еремей про себя разумей»; впрочем, название первой комедии встречается и раньше в московском театре боярина Матвеева.

В «Хронике русского театра» И. Носова, мало, впрочем, достоверной, встречаем афишу одного из ярославских спектаклей начала 1751 года. «Воскресенье 25 дня на новом театре в Никольской улице под управлением первой гильдии купца Федора Григорьевича Волкова российскими комедиантами-охотниками представлена «Аристона» соч. А. П. Сумарокова. Действующие лица: Дарий — Ф. Г. Волков, Аристона — И. А. Нарыков, Остап — Гаврила Г. Волков, Фемида — Алексей Попов, Аркант — Григорий Г. Волков, Викаря — М. Чулков, Занда — М. Попов, Мальмира — Егоров I, Вестник — Иконников, паж — Егоров II».

В этом спектакле строго соблюдена — это продлится еще несколько лет — традиция, идущая от мольеровского театра: все женские роли исполняют мужчины.

Социальный состав волковской труппы виден из обвинения, выдвинутого против ее инциаторов указом Берг-коллегии. Подтверждая заявление Матрены Кирпичевой, указ с явным возмущением отмечает, что братья Волковы «заводских людей вместо надлежащей должности употребляют при себе в комедию».

...Свыше года работал «большой театр» первой гильдии купца Волкова, к великой гордости и радости ярославских «смотрителей».

Вдруг, в январе 1752 года, чрезвычайное известие всполошило не только волковскую труппу и ее зрителей, но подняло на ноги весь Ярославль.

Императрица Елизавета Петровна срочно вызывала Волкова с

товарищами к себе, в столицу, в Санкт-Петербург.



# ТЕАТР В РОССИИ ДО ОСНОВАНИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

Повеление Елизаветы произвело в Ярославле невероятный шум.

Шутка ли: из провинциальной глуши, из приволжского городка сама царица вызывала ярославских комедиантов к себе, в новую столицу. Даже повод вызова сам по себе не мог не казаться ярославцам чудом, одной из невероятных «оказий» театральной пьесы.

Внешне история вызова довольно любопытна.

К пятидесятым годам в Ярославле произошло одно из частых явлений того времени — крупные злоупотребления по винным откупам.

Для расследования их из столицы был послан специальный чиновник — сенатский экзекутор Игнатъев. Начальство поручило ему детально выяснить размеры злоупотреблений, установить их характер, найти виновников.

Нет ничего удивительного, что, отдыхая вечерами от важного государственного поручения, приезжий петербуржец посещал «комедию» Волкова, продолжавшую волновать сердца и умы всех ярославцев. Конечно, в Петербурге чиновник видел более блестящие по исполнению и технике спектакли — итальянскую оперу, французский балет и, если он был большим театралом — немецкую труппу Аккермана. Но здесь, в провинциальной глуши...

Кроме вынужденного интереса к единственному Местному развлечению, спектакли ярославской «комедии» привлекли внимание столичного зрителя еще одной особенностью. Его заинтересовало то, что в свое время так взволновало Волкова на представлениях Шляхетного корпуса: спектакли давались на русском языке и частью состояли из русских драматических сочинений.

Вернувшись в декабре 1751 года в Петербург (может быть, это было сделано несколько раньше — в письме), — сенатский экзекутор Игнатъев после служебного доклада ближайшему своему начальнику генерал-прокурору князю Н. Ю. Трубецкому не замедлил сообщить об удивительных спектаклях, которые он, Игнатъев, видел в последнюю ярославскую поездку. Новость заинтересовала знатного вельможу. Он решил порадовать известием императрицу Елизавету.

У царицы, как увидим, были серьезные основания отнестись к

сообщению Трубецкого с особой горячностью. Тотчас же Елизавета приказала «ярославских купцов Федора Волкова с братьями, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии и кто им для того еще потребен будет, привезти в Санкт-Петербург». На следующий день Трубецкой отдает специальное распоряжение.

И вот уже мчится к волжскому городу сенатской роты подпоручик Дашков, размахивая срочной подорожной и щедро раздавая зуботычины нерасторопным станционным зрителям. Ему нужны кони вне всякой очереди. У него срочное поручение. Он должен «с великим поспешением» доставить в столицу ярославских комедиантов.

Причины такого активного внимания Елизаветы к какой-то провинциальной театральной труппе, поспешность, проявленная царицей при вызове труппы в Петербург, требуют исторического объяснения. Объяснение это подсказывается главнейшими фактами возникновения театрального дела в России.

\*\*\*

Еще с X–XI веков неизменными участниками всех важнейших событий и обрядов в жизни русского человека выступают скоморохи. Свадьба ли, тризна ли, полуязыческие ли купальные и другие обряды — ни одно торжественное событие не обходится без этих веселых людей — вдохновителей и организаторов. О них, как об участниках княжеской потехи, упоминает и первоначальная русская летопись; позже их зарисовывает и описывает первый приехавший в Россию иностранец — голштинский посол Адам Олеарий в своем «Путешествии».

Это они, скоморохи, «затейники», «шуты», первыми отзывались на естественное стремление народных масс, угнетенных русским средневековьем (великий князь, местный князь, боярин-вотчинник), забыть тяжелые жизненные будни. И народ в своих песнях, сказках и пословицах обычно упоминает о скоморохах с благодарностью.

Наряду с заходившими к нам немецкими «шпильманами» и византийскими «скоммархами» (мастерами смехотворства) русская народная масса X–XV веков выдвигала из своей среды собственных доморощенных «потешников». Скоморошье ремесло было чрезвычайно разнообразно. В нем объединялись представители всевозможных увеселительных профессий — музыканты, плясуны, песенники, фокусники, акробаты, вожаки медведей, шуты и т. д.

В XVI веке, во время реакционнейшего Стоглава (съезд духовенства, созданный для решения важнейших вопросов церковного и государственного управления), русские скоморохи, бездомные скитальцы, составляют уже большие артели. Как свидетельствует «Стоглав», они «ходят ватагами многими по 60-ти, 70-ти и до 100 человек, причем иногда и разбойничают».

Последнее замечание очень пристрастно и характерно.

Чем больше тянулись трудовые народные массы к единственно доступному им виду развлечений — скоморошьей потехе, тем сильнее и ожесточеннее преследовала скоморохов православная церковь. Она неустанно боролась против всяких проявлений народного веселья, против всего, что противоречило ее аскетическим взглядам. Все народные увеселения, организуемые помимо нее, русская церковь называла общим именем «лести идольской» и подвергала жестоким преследованиям. За этой нетерпимостью, конечно, скрывалась прежде всего боязнь критики того социального строя, тех общественных отношений, которые поддерживали и питали церковное могущество и богатство. Особенно жестоко преследовала русская церковь скоморохов, этих профессиональных увеселителей, как, впрочем, и их слушателей. Если у народа скоморохи повсюду встречали радушный прием и угощение, то совершенно иначе относились к ним церковь и царская власть. Еще в 1648 году по всем городам земли русской разосланы были царские грамоты, по которым вся Русь должна была обратиться в один огромный безмолвный монастырь. Строго, с подробнейшим перечислением, запрещались всякие «бесовские сонмища», а всевозможные инструменты, маски и т. д. предписывалось отбирать, ломать и сжигать без остатка. Скоморохов же велено было «на первый раз бить батоги, в другорядь — кнутом и брать пеню по пяти рублей с человека».

Несмотря на влияние Запада и Византии, русский скоморох был все же явлением глубоко национальным. Он вышел из среды русского народа, в нем и с ним жил и, главное, выражал его — он передавал настроения одинаково и русского крестьянина и русского думного дьяка. И только по мере роста русского торгового капитала, с преобразованием России конца XVII века по западному образцу, русский скоморох как-то затерялся, а затем и вовсе исчез. Но любовь народа к зрелищу, развлечению не исчезла; наоборот, она постоянно усиливалась.

Если православная церковь всячески боролась с проявлениями народной тяги к театральному зрелищу, то прямо противоположное влияние оказывал на правительство Алексея Михайловича бурно

развивавшийся во второй половине века русский торговый капитал.

Он настойчиво требовал для себя нового поля деятельности, «окна в Европу»; а удачные войны Алексея Михайловича со Швецией и Польшей начали тесно связывать Россию с более развитыми странами. Зарождению театрального дела в России способствовали и дипломатические связи московского государства с Западом, непрерывно возрастающие в ту эпоху. Все с большим вниманием и интересом выслушивают Алексей Михайлович и его ближайшие советчики (Федор Михайлович Ртищев, Андрей Лаврентьевич Ордин-Нащокин и другие) рассказы иностранных посланников о придворных обычаях и развлечениях западных правителей. Мало того. Русским послам, отправляющимся за границу, правительство наказывает внимательно присматриваться к обстановке и увеселениям заграничных дворов.

И в своих дипломатических донесениях русские послы отводят очень видное место придворным балам и особенно спектаклям. Одним из первых информаторов царя о западном комфорте и придворных увеселениях был начальник Посольского приказа боярин Артамон Сергеевич Матвеев, женатый на шотландке и долгое время живший во Франции. С большим восторгом отзывался о зарубежных театральных зрелищах и посланник царя во Флоренции Лихачев, написавший Алексею Михайловичу подробное письмо «О комидиях» (1659 год).

Но больше всех повезло в смысле западных театральных впечатлений русскому посланнику в Париже Потемкину. Он — один из немногих русских XVII века — видел игру самого Мольера. По свидетельству церемониймейстера Сенто, 17 сентября 1668 года Потемкин с сыном и всей посольской свитой смотрел комедию Мольера «Амфитрион», исполняемую самим автором и его труппой. В этой пьесе Мольер исполнял роль Созия, слуги Амфитриона, ту самую, которую через сто лет с успехом будет играть в России один из ближайших сотоварищей Волкова — Яков Шумский.

Во вторую половину своего правления «Тишайший царь» сам забывает те суровые указы (1648–1657), которыми он недавно запрещал своим подданным всякое проявление мирского веселья. 15 мая 1672 года, за две недели до рождения Петра, Алексей Михайлович велит полковнику Фан Стадену, приятелю Матвеева, ехать «в Курляндские земли» и пригласить двух лучших мастеров, «которые бы умели всякие комедии строить». Сперва Стадену повезло. Ему почти удалось договориться с выдающимся актером того времени Фельтеном и даже с примадонной копенгагенского театра Анной Паульсон. Если бы это соглашение состоялось, на московской придворной сцене появилось бы лучшее, что было в тогдашней

театральной Европе. Но иностранцы-актеры испугались путешествия в далекую Московию, а, главное, господствовавших в ней крутых нравов, о которых они узнавали от соотечественников. В начале декабря Фан Стадену удалось привести с собой в Москву только одного трубача и четырех музыкантов.

Алексею Михайловичу, однако, не терпелось. Горя желанием поскорее увидеть театральную потеху, предполагая отметить пышным празднеством рождение ребенка, он не стал дожидаться возвращения Фан Стадена из-за границы. С благословенья своего духовника, он решил устроить театр при помощи собственных иноземцев — жителей Кукуй-городка (Немецкой слободы) в Москве, за рекой Яузой.

Боярину Матвееву указали на пастора Иоганна Готфрида Грегори как на человека, который мог бы сочинить и представить «комедию». Сотоварищ Грегори, Лаврентий Рингутер, отмечает, что приглашение явилось для пастора неожиданностью. С драматическим и сценическим искусством Грегори был знаком не больше любого из жителей Немецкой слободы. Но «волей-неволей, выбирая между царским гневом и милостью, ему пришлось этим заняться».

Вместе с двумя помощниками — Юрием Гивнером и Яганом Пальцером, не умевшими даже расписаться по-русски, Яган (Иоганн) Грегори приступает к сценической переработке «из библии книги Эсфирь». Для исполнения комедии было набрано шестьдесят четыре мальчика из сыновей служилых и торговых людей. Пока пьеса переводилась с немецкого и перерабатывалась, а мальчики обучались ролям, на государственном дворе, в селе Преображенском строилась «комидейная хоромина», обитая внутри красным и зеленым сукном.

17 октября 1672 года состоялось первое представление «Комедии об Эсфири» («Артаксерксово действо»). Царь был так зачарован невиданным зрелищем, что просидел десять часов не вставая с места, а поднесенную ему пьесу велел переплести в сафьян с золотом. Грегори и участники спектакля были щедро награждены.

Первое театральное представление произвело огромное впечатление на Алексея Михайловича и его придворную аудиторию. Их пленяло резкое контрастирование страстей, сюжетность, а, главное, — введение в драму еще наивных, но реалистических мотивов земной любви, до тех пор считавшейся такой зазорной с церковной точки зрения. Перед Алексеем Михайловичем и его приближенными открывался новый мир переживаний и удовольствий, не менее сильных, как показала первая же «комедия», чем соколиная охота и бесконечные церковные службы.

Новая затея стала одним из любимых развлечений Алексея Михайловича и его двора. Вслед за «Эсфирью» последовал ряд других спектаклей, в организации которых, вместе с Грегори, участвовал и некто Степан Чижинский, по специальности учитель латинского языка, сочинивший комедию «Давыд с Галиафом».

Одновременно шли занятия и в первой на Руси театральной школе. 16 июня следующего 1673 года Грегори были отданы для обучения театральному делу двадцать шесть мещанских и подьяческих детей. Это было новым явлением на Руси. А. Н. Островский, уделявший большое внимание изображению театрального мира, в своей комедии «Комик XVII столетия» рисует эту школу «правителя комедиантских дел» Грегори, ярко показывая безудержное отчаяние, охватившее родителей при известии, что сын их должен стать комедиантом.

Положение первых театральных воспитанников было очень незавидным. Их отдали в учение, но совершенно забыли позаботиться о том, чтобы они могли чем-нибудь существовать. Ученикам приходилось самим напоминать царю о горькой своей участи. До нас дошла челобитная одного из первых русских театральных воспитанников Васьки Мешалкина и четырех его товарищей, полная самых горестных жалоб. «Отослали нас, холопей твоих, в Немецкую слободу для научения комедийного дела..., а жалования, корму, нам, холопьям твоим, ничего не учинено... ходя к нему, магистру [Грегори], и учася у него, платишком и сапожишками обносились и пить-есть нечего и помираем мы, холопья твои, голодной смертью». Царь смиловался и велел выдавать каждому из комедиантов по грошу в день.

Замысловатая немецкая новинка очень увлекла Алексея Михайловича, но не была пущена дальше внутренних покоев дворца. Сам царь в глубине души считал свое увлечение «комедиями» слабостью и предавался ему без робости, с оглядкой. По сравнению историка (В. Ключевский), царь Алексей одной ногой еще крепко упирался в родную православную старину, а другую занес было за ее черту, но так и остался в этом нерешительном переходном положении.

Кроме самого царя, на спектаклях присутствовали лишь самые приближенные к нему лица (Матвеев, Милославский), а с особых мест, скрытых густой решеткой, с интересом следила за «бесовской игрой» бывшая воспитанница Матвеева — царица Наталья, окруженная дочерьми. Алексей Михайлович тешился невиданным «позорищем» с таким же увлечением, как несколько лет назад развлекался любимой им соколиной охотой.

Смерть царя (30 января 1676 г.) положила конец новой забаве. Главного сторонника западных обычаев «чернокнижника» Матвеева сослали в Пустозерск. Новый царь Федор Алексеевич в конце года приказал очистить палаты, «которые были заняты на комедию».

Первый русский придворный театр середины XVII века, закрытая забава царя, иноземный по происхождению и репертуару, продержался всего три с половиной года. Затем он исчезает на целую четверть столетия.

\*\*\*

В год первого спектакля, данного Грегори, родился будущий царь-реформатор Петр.

Петр уже смолоду ревностно интересуется западным театром. Во время своего первого заграничного путешествия, куда он отправился под именем волонтера посольства Петра Михайлова (1697–1698), в Амстердаме, Лондоне и Вене двадцатипятилетний Петр ревностно посещает оперу и балет, принимает деятельное участие в западных маскарадных увеселениях. Так, на одном из венских маскарадов Петр появился в костюме фрисландского крестьянина. В Амстердаме для Петра устроили великолепный балет «Купидон», прекрасно обставленный. Петр нигде не пропускает театров, в особенности придворных итальянских опер, тогда уже входивших в моду.

Вернувшись после пятнадцатимесячного заграничного путешествия в Москву, молодой царь устраивает небывалые и невиданные на Руси уличные маскарадные процессии с «огненной потехой» — фейерверком. Повидимому, Петр сразу понял, что в проведении его реформ театр может сыграть очень важную роль — служить занимательным проводником его нововведений. Он принимается за организацию театрального дела в России с той энергией и последовательностью, которыми отмечены все важнейшие его дела.

Известны петровские ассамблеи, маскарады, торжества, «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор». Из этих придворных закрытых увеселений Петра особенным великолепием и многолюдством отличался маскарад, которым царь отметил заключение Ништадтского мира со Швецией в 1721 году.

Наряду с этим Петр задумывает организацию театра не только как домашне-дворцового развлечения, но в масштабах более широких и значительных. Перед его глазами уже возникают контуры общедоступного

театра, который, в отличие от театра его отца, был бы открыт для всех желающих.

От старого театра Алексея Михайловича не оставалось и следа. Впрочем, и сам Петр предпочел получить комедиантов из первоисточников.

В 1701 году Петр поручает кукольному комедианту Яну Сплавскому, выходцу из Венгрии, набрать в Данциге (или как его тогда называли — Гданске) труппу актеров. Сплавский договорился с труппой Иоганна Кунста. Сперва повторилась та же история, что и с поручением Фан Стадена: иностранные актеры испугались тяжелой поездки в суровую Московию. И только во вторую поездку Сплавский заключает формальный контракт с Кунстом. За большое вознаграждение в 6000 ефимков (по тогдашнему курсу 4200 рублей золотом) в год Кунст обязывался угождать царю «всеми вымыслами и потехами» в звании «царского величества комедиантского правителя». Кроме Кунста и его жены Анны, труппа состояла из семи актеров. Она приехала в Москву в июне 1702 г.

Тем временем в Москве шли приготовления к постройке помещения для нового начинания Петра. Дело поручили Посольскому приказу, начальником которого был любимец царя Федор Головин. Но сам Головин, вместе с царем, находился под Архангельском на театре военных действий: шла «Свейская» (русско-шведская) война. Петр принимал в ней непосредственное участие.

Переписка Головина с дьяками Посольского приказа очень ярко рисует саботаж, который дьяки устроили новому делу.

Еще идя с войском к Архангельску, Головин в письме дьякам от 6 августа 1702 года, помеченном «Двинка Малая», велел строить комедийный дом в Кремле, «въехав в Никольские ворота на левой стороне». Дьяки отвергли это предложение начальника Посольского приказа под предлогом засоренности места строительным мусором. Тогда Головин приказал строить «комедийную храмину» на самой Красной площади. Дьяки были поражены выбором такого знатного места для «комедии». Вообще они давно уже тяготились этим греховным поручением и пытались свалить его на Оружейную палату: «Волочиться, государь, не можем». Последовало грозное письмо Головина: «Все изготовьте к пришествию великого государя, не наведите на себя тяжкого гнева».

Хитроумные дьяки выставили новый довод: «Утешные дела» на Красной площади расточат государеву казну». Но воля Петра была неизменна. Через два месяца «комедийная храмина» высилась на Красной площади.

В октябре же, по царскому указу, из разных приказов отправили



двадцать молодых подьячих и посадских к Кунсту. Ему поручалось обучить русскую молодежь комедийному искусству. Однако руководитель школы не был слишком доволен своими учениками — неаккуратным посещением уроков, небрежным обращением с костюмами.

Основав театральную школу, правительство Петра I тоже позабыло о материальном положении учеников. И в начале 1703 года ученики Кунста, как прежде Васька Мешалкин, подают царю челобитную, что они платьем и обувью обносились и «испроелись». Царь велел выдать им за ученье за четыре месяца 100 рублей, после чего каждому было определено особое жалованье.

Первым условием театральных спектаклей Петр поставил исполнение их на русском языке.

Кунст являлся учеником и последователем известного немецкого актера Фельтена, который, в свою очередь, продолжал в Германии традиции «английских комедиантов». Система игры актеров была у Кунста строго регламентирована. Актер должен был действовать по известным внешним приемам — на передачу душевных движений человека не обращали внимания. Так, новичка, вступавшего в труппу, спрашивали прежде всего, умеет ли он обращаться с жезлом полководца. Все эти строго регламентированные условности сценического поведения русские ученики Кунста называли «кумплиментами».

До нас дошли режиссерские пометки по одной из наиболее популярных пьес петровского театра «О злоключениях Неонилы, царевны Трапезонской», дающие ясное представление об этих постановочных «кумплиментах». Вот часть из них. Царю Атигрину «надлежит быть с бородой черной и сидеть. На странах [сторонах] с правой один сенатор, слева второй сенатор... в горском платье и в шишаках». Пьесы петровского театра усердно снабжались аллегорическими фигурами. В «Неониле» каждая из них наглядно выражала свои свойства: «Совесьть глаголет и в колокольчик звенит», «Фартуна колесо вертит», «Красота и Прелесть Совести глаза завязывают» и т. д. Такое пристрастие к всевозможным аллегорическим изображениям было чрезвычайно характерно для Европы XVI и XVII веков. Символами и эмблемами на Западе пользовались не только в театре и других видах искусства — скульптуре и живописи, но даже в философии, истории, естественных науках и т. д.

Однако русские актеры, ученики Кунста, представляя западные пьесы, чувствовали себя на сцене довольно неуверенно. «Кумплименты» слишком мало говорили их сердцу и актерской фантазии. Зато они очень настойчиво жаловались на то, что их учитель — иноземец, и «их русского поведения не

знает».

Петровский театр имел довольно обширный репертуар. До нас дошли документальные сведения по крайней мере о тринадцати пьесах, хранившихся в Посольском приказе. Все пьесы кунстовской труппы были западного происхождения. Их разыгрывали повсюду в Европе странствующие актерские компании — немецкие, французские, итальянские. Трагикомические по содержанию, они перерабатывались директором труппы в стиле, более понятном для русской публики. Для этого Кунст нашел нужным обильно уснащать их остротами, достаточно невысокого уровня.

Сюжеты этих пьес регламентировались самим Петром. Персонажи пьес, ставившихся в «комедийной храмине», должны быть именитыми или знаменитыми людьми — царями, полководцами, героями. В этом состояло главное условие Петра. Стремясь поставить театр на службу своим реформам, царь хотел поразить народ величественными зрелищами по типу тех, какие он видел в Европе.

Зато явной уступкой демократическим вкусам публики являлась вторая особенность его театра. В каждой пьесе обязательно участвовала «дурацкая персона» или «издевочный слуга». Эта непрременная фигура петровских трагикомедий служила русской вариацией вставного шутовского персонажа немецких и английских комедий XVI–XVII веков. В немецких комедиях она называлась Гансвурстом, в английских — Пикельгерингом, в испанских — «пройдохой» («gracioso»). Персонаж этот не имел органической связи со всей пьесой, участвовал главным образом в так называемых «междоречиях» или «интермедиях» — вставных эпизодах. В самые острые моменты пьесы «издевочный слуга» отпускал крепкие слова и вольные шутки, среди которых, однако, иногда попадались жемчужины здорового народного юмора. В интермедиях затрагивались наиболее острые темы тогдашнего реформируемого быта — бичевались взяточники-подьячие, староверы, дьячки, не желавшие отдавать детей «в науку», и т. д. Часто «издевочный слуга» не имел даже самостоятельного текста, и успех роли всецело зависел от изобретательности актера.

Интересно, что подьячие Посольского приказа, с огромным трудом переводившие на русский язык напыщенные тексты западных трагедий, передавали «издевочные речи» и грубо-комические выходки «дурацких персон» с замечательным искусством. В этих случаях переводчик вполне овладевал и языком оригинала и собственной речью.

Впрочем, для зрителей начала XVIII века суть представления заключалась не в словах. Все их внимание поглощалось внешним

действием «комедии», переполненным разными сценическими эффектами: выстрелами, танцами, драками, фейерверками, сценами казней и убийств и т. д. Явление это типично для раннего периода каждого театра.

Кроме переводных комедий западного происхождения, Петр старался насадить и оригинальный русский репертуар. Все те замысловатые «оперы, летанья и махины», которыми Кунст самодовольно думал «привести царское величество в утешение», еще очень мало удовлетворяли Петра. Он приказывал Кунсту сочинять пьесы применительно к тем или иным важнейшим — государственным событиям, главным образом — военным успехам. Так, немедленно после победы над шведами Кунсту предложили «сочинить и изготовить для представления приличную комедию, которая бы через подложные имена означала побежденных шведских генералов». Впрочем, Кунст вряд ли особенно удивился такому поручению: в сущности весь основной репертуар его труппы составляли так называемые «пьесы на случай» («*pièces de circonstances*»). Одной из таких пьес и должна была явиться «комедия», которую ему надлежало приготовить по случаю взятия русскими Нотебурга или Орешка. Такие же поручения — сочинять взамен старых отвлеченных аллегорий пьесы, откликающиеся на современные политические события, — Петр давал московской Духовной академии и Феофану Прокоповичу, сочинившему трагикомедию «Владимир Возрожденный», сатирически высмеивавшую противников реформ и просвещения.

И все же «комедийной храмине», поднявшейся по приказу царя на Красной площади, нехватало, может быть, самого главного. В ее репертуаре еще отсутствовала собственная художественная драматическая литература. Только через полвека ее начнет Сумароков.

...В конце 1703 года Кунст умер, его товарищи были отпущены на родину. В Москве на некоторое время осталась только его вдова Анна и актер Бейдляр, продолжавший заниматься с русскими учениками.

Во главе комедийного дела с марта 1704 года стал Отто (Артемий) Фирст, по профессии золотых дел мастер. Труппа Фирста давала представления на немецком и русском языках, а начиная с 1705 года — только на русском.

В том же году умер главный организатор театрального дела, любимец Петра — Федор Алексеевич Головин. Погребение его было обставлено с большой пышностью. Видное участие в похоронной церемонии принимал Артемий Фирст, обращавший на себя всеобщее внимание своим костюмом. Он был одет в рыцарские латы, и многие из придворных догадывались, что это облачение было выдано из костюмерных мастерских театра.

Спектакли Фирста ставились два раза в неделю — по понедельникам и четвергам. В летние дни спектакли происходили днем, и сборы доходили до 24 рублей. «Ярлыки» (входные билеты) в «храмине» стоили 10, 6, 5 и 3 копейки. Осенью спектакли шли вечером, и зрителей было так мало, что сборы иногда падали до полутора рублей. Кроме разрыва между отвлеченным по содержанию репертуаром и вкусами «охотных зрителей», низкие сборы петровского театра объяснялись еще тем, что его посетителям приходилось дважды платить проездные деньги по городским воротам — направляясь в «храмину» и возвращаясь обратно.

Для усиления сборов Петр издал указ: по понедельникам и четвергам «смотрящим всяких чинов людям, российского народа и иноземцам, ходить повольно и свободно безо всякого опасения». Городовых ворот в районе Кремля велено было «до девятого часу ночи не запирать и с проезжих указной по воротам пошлины не иметь для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно».

Но, несмотря на поощрительные указы Петра, театральные сборы продолжали падать. Здание «комедийной храмины» требовало ремонта, денег на него не было.

В 1707 году деятельность Фирста совсем прекратилась, и некий Корчмин начал разбирать «храмину». Царь и двор оставили Москву, переехали в новую столицу, и первый общедоступный театр, возведенный на Красной площади, перестал существовать.

Полуразрушенное здание «комедийной храмины» простояло еще несколько лет и около 1713 года было сломано окончательно.

Первый общедоступный театр в Москве вместе со школой драматического искусства просуществовал, таким образом, около четырех лет, — с конца 1702 до конца 1706 года.

Старинный театр в России и при Алексее и при Петре давал лишь общее, схематическое, никак не реальное воспроизведение жизни. Подневольный актер этого театра с трудом учился своему ремеслу у случайного немецкого руководителя и играл в пьесах, совершенно ему чуждых. Удивительно ли, что он, этот далекий полуграмотный русский актер, не смог еще создать ничего оригинального и с особой легкостью подчинился навязываемому ему шаблону...

Наконец, — и в этом заключалась причина неуспеха петровского театра, — Петр I хотел основать *русский* театр, а не немецкий. Это не удалось. Слишком еще невысок был общий уровень самостоятельной русской культуры, чтобы русский театр — ее органическое выражение — мог тогда, в самом начале XVIII века, уже твердо стать на собственные

ноги. После смерти Кунста Петр велел «немецким комедиантам впредь больше не играть». Труппа немцев была отпущена на родину.

Прошло десять лет. 1716—17 годы Петр снова проводит за границей. Он едет в Германию, Данию, Голландию и Францию, в которой живет свыше трех месяцев. Здесь, как и в дни своей молодости, Петр снова усиленно посещает театры и знакомится с «первым артистом Парижа» — знаменитым французским трагиком Бароном. Звучный, гибкий голос Барона, живое лицо, прекрасная фигура (современники считали ее идеалом мужского тела) только подчеркивают естественную и выразительную игру, которая так резко выделяется на фоне других французских трагиков начала XVIII века. Барон производит на Петра огромное впечатление. Русский царь выражает свое восхищение великим французским актером и — давний поклонник театра — даже дарит ему свою шпагу.

Возвратившись из заграничного путешествия, Петр, полный впечатлений от увиденного за рубежом, задумал возродить постоянный русский театр для широкого круга зрителей, но уже в своей новой столице — Петербурге. В 1720 году Петр поручает Савве Рагузинскому, находившемуся в Вене, «нанять в Праге компанию комедиантов» — прежние московские ученики Кунста и Фирста словно в воду канули. Компания актеров заломила такую непомерную цену — по 300 гульденов (150 рублей) в неделю, что соглашение не состоялось.

Новая столица осталась без постоянного открытого русского театра почти на сорок лет — до 1756 года.

Закрытые спектакли продолжались некоторое время под Москвой, в Преображенском. Их устраивала в своем домашнем театре младшая сестра Петра, царевна Наталия Алексеевна, а затем вдова Иоанна Алексеевича, Прасковья Федоровна. Спектакли эти закончились в 20-х годах XVIII века. В самой Москве завелся театр в довольно неожиданном помещении — в большом хирургическом госпитале доктора Николая Бидло (основан в 1707 году Петром I); театр этот существовал до середины XVIII века.

\*\*\*

И все же первые семена профессиональных театральных зрелищ, брошенные в народные массы Петром I, дали свои всходы. К середине XVIII века театральная «потеха» становится все более популярной, круг ее сторонников ширится. Происходит первоначальный процесс демократизации театра, которым начинают увлекаться не только в

столицах, но и в провинции, не исключая далекой Сибири.

«Театр, заведенный в Москве Петром Великим, — характеризует этот важный процесс историк П. Морозов, — при нем впервые сделавшийся публичным учреждением, доступным для «всякого чина смотрельщиков», уже не прекращал своей деятельности. Менялись только формы, менялись исполнители, но движение, раз навсегда начавшееся, уже не останавливалось; охота к театральным зрелищам не ослабевала, а, напротив, все больше и больше распространялась в массе, так что и самый театр из придворного все больше и больше обращался в простонародный»<sup>[16]</sup>.

Можно привести длинный ряд исторических свидетельств, показывающих, как к середине XVIII века театр, начавшийся с дворцовой потехи Алексея Михайловича, проникает во все более глубокие слои народа.

Значительную роль в этой демократизации театра сыграл так называемый «школьный театр» духовных академий Киева и Москвы. Их ученики, расходясь на время вакаций по домам, промышляли во многих захолустных уголках повторением тех религиозных спектакле («акций»), которые они разучивали у себя в духовных школах.

Особенно явственно происходил процесс быстрой демократизации театра в Москве.

Здесь «инициаторами комедийного дела, — говорит знаток московского быта XVIII века И. Е. Забелин, — выступал русский разночинец — какой-нибудь приказный, копиист государственной Берг-коллегии. Разночинная интеллигенция посадской Москвы была в первой половине XVIII столетия единственным хранителем, представителем и производителем театрального, если не искусства, то ремесла, которое недалеко находилось и от искусства, распространяя о нем первые понятия, развивая в своей публике вкус, охоту, потребность в увеселениях этого рода. Канцеляристы, копиисты, даже стряпчие, заодно с дворовыми людьми, с великим усердием занимались лицедейством и, истрачивая по времени немалую сумму на наем помещения, «производили гисторические всякие приличествующие действительные публичные каммедии для желающих благоохотнейших зрителей» с известной платой за вход и, конечно, не без разрешения и под охраной полиции»<sup>[17]</sup>.

Дело доходило до того, что, как свидетельствует «Северный архив» (ноябрь 1882 г. № 21), в 1735 году «солдатские дети артиллерийской школы завели в Санкт-Петербурге театр и привлекли к себе немалое число

охотников. Стечение их на сии грубые позорища вещало о необходимости национального порядочного театра». Именно об этой массовой потребности в театральном зрелище и свидетельствовала, в числе других, купеческая, семинарская и мастеровая молодежь Ярославля, вдруг выдвинувшая из своей среды целую дружину русских полупрофессиональных актеров во главе с Федором Волковым.

Если народные массы уже требовали театральных зрелищ, то класс русских феодалов-крепостников XVIII века, организованный в сильное государство, очень боялся всякого стечения «солдатских детей» в одном месте, объединения их общей эмоцией, общим чувством, кроме страха перед палкой. Класс крепостников-дворян находился в золотой поре своего расцвета; медленно, но настойчиво налаживал он торговлю и промышленность, подготовлял на доходы от вина учреждение государственного банка для дворянства (1753) и затем для купечества (1754).

Дворянство требовало для себя непрерывно возрастающих привилегий, оно беззаботно наслаждалось жизнью по примеру своей императрицы Елизаветы Петровны.

Со своей трехсоттысячной армией Елизавета могла стать вершительницей европейских судеб; карта Европы лежала перед ней, в ее распоряжении, — характеризует историк ее внешнюю политику, — но она так редко в нее заглядывала, что до конца жизни была уверена в возможности проехать в Англию сухим путем. Беглую, но верную характеристику внутренней жизни России при Елизавете дал поэт А. К. Толстой в известных строках:

Веселая царица  
Была Елизавет,  
Поет и веселится,  
Порядка только нет.

Уклад этой беспорядочной и нарядной, распутной и беззаботной, невежественной, но внешне-лощенной дворянской жизни, питаемой каторжным трудом крепостных рабов, очень хорошо выразил в архитектуре той эпохи «обер-архитектор» Елизаветы граф Растрелли. В причудливых извилистых линиях и вычурных объемах его архитектурных композиций прекрасно отразились пресыщенность и надуманность вкусов «веселой царицы» и ее невежественного, но пышного двора.

Первое место среди увеселений Елизаветы Петровны попрежнему занимали маскарады. «Веселая царица» иногда по целым месяцам не принимала своих министров, со служебными докладами, отмечает историк Костомаров, зато каждый вторник с превеликой исправностью устраивался придворный маскарад.

Кроме маскарадов, Елизавета очень увлекалась театром, хотя любила прежде всего его внешне-показную сторону. Интересные детали запечатлели здесь камер-фурьерские журналы. Посетив одно из придворных театральных представлений, Елизавета обратила внимание на то, что в театре полностью отсутствовали все ее статс-дамы. Тогда она велела послать к отсутствующим своих ездových конюхов с напоминанием: не забыли ли они, что сегодня должна состояться «комедия»?

В середине царствования Елизаветы ее министр Бестужев, которого царица не принимала уже несколько месяцев, был удивлен срочным вызовом во дворец. Что случилось? Сама не своя, огорченная царица сообщает встревоженному министру о пожаре оперного дома и велит немедленно приступить к постройке нового оперного здания у Аничкова дворца. Живописцев и квалифицированных рабочих для этой стройки Елизавета велит брать со всех без исключения казенных и частных строителств, направляя их в распоряжение архитектора Валлериани. Елизавету живо интересуют и плафоны, и эстрада, и даже отдушины сооружаемого театра. Когда в конце 1750 года новый театр был открыт, царица пришла в сильный гнев, заметя заминку при перемене декораций. В начале следующего года она отдает строгий приказ, чтобы выездная прислуга знатных особ не гасила своих факелов о стены оперного дома.

Из театральных зрелищ Елизавета оказывала предпочтение иностранным спектаклям. В 1735 году русский двор познакомился с итальянской оперой и балетом (первые итальянские актеры и музыканты приехали в Россию за четыре года до этого), в 1748 году — с немецкой драмой Аккермана, в 1749 — с французской труппой Серињи, ставившей западные пьесы, в том числе комедии Мольера. Изредка Елизавета посещала спектакли кадетов Шляхетного корпуса, приглашая их во дворец, чтобы посмотреть русские пьесы.

Преобладающим влиянием в придворной культуре елизаветинского времени было французское — недавние немецкие вкусы Анны Иоанновны и Анны Леопольдовны резко сменяются французскими увлечениями Елизаветы Петровны и ее двора. В то же время двадцатилетнее царствование Елизаветы с самого начала было отмечено ростом и укреплением «русской партии» при дворе и в высших слоях правящего



общества. Когда Анна Иоанновна назначила Бирона регентом с самодержавными полномочиями, это был неприкрытый и грубый вызов русскому национальному чувству. Не большие симпатии вызывали и двое других правителей-немцев — вице-канцлер Остерман и фельдмаршал Миних. И если при ночном перевороте Анны Леопольдовны солдаты Преображенского полка, арестовав Бирона в постели, завернули его в одеяло и порядком при этом поколотили, то такая же участь постигла через год Миниха с Остерманом при следующем перевороте, возглавленном дочерью Петра I — Елизаветой.

В этих ночных арестах и избиениях, столь характерных для эпохи дворцовых переворотов (от смерти Петра I до воцарения Екатерины II), находила себе инстинктивный выход та скапливавшаяся годами ненависть к немецким правителям, которая объяснялась очень просто. Верхи русского общества поняли, что лучше распорядиться судьбой своего государства самим, чем бесконтрольно отдавать ее в руки иноземцев. Эти настроения должны были отразиться и на судьбе театра.

\*\*\*

Положение с русскими театральными увеселениями осложнялось. К 50-м годам большинство актеров-кадетов оканчивало корпус, с этим прекратились их спектакли в театре Зимнего дворца, а «грубые позорища» частных русских спектаклей привлекали все большее число демократических зрителей из народа.

Число частных театров, организуемых в разных городах империи всеми этими канцеляристами, копиистами, стряпчими, продолжало к середине века неуклонно возрастать. Нужно было принять какие-то решительные меры, чтобы поставить эти театры разночинной интеллигенции под организованный контроль и на службу государству.

Таким образом, обстоятельства, заставившие Елизавету живо заинтересоваться сообщением о какой-то провинциальной русской труппе, становятся ясны.

Нужно было срочно познакомиться — конкретно и лично! — с тем, что же представляют собой эти русские театральные спектакли, вспыхивавшие в самых разнообразных местах России, попытаться, если это возможно, приспособить их для обслуживания двора, а затем — конечно, под контролем, — и для обслуживания населения столицы. Если в Ярославле, по сообщению генерал-прокурора, русская труппа работает уже

год — тем лучше: можно начать с ярославцев.

И Елизавета немедленно отдает распоряжение срочно доставить ярославских комедиантов в «Северную Пальмиру».

## ЯРОСЛАВЦЫ УЧАТСЯ ТЕАТРАЛЬНОМУ ДЕЛУ

На дальнюю зимнюю дорогу в Петербург каждому из ярославских актеров было выдано от казны... по одному теплему одеялу.

Повидимому, сенатской роты подпоручик Дашков действовал достаточно энергично. В те времена сенатские указы доходили из столицы до волжских городов почти через два месяца. Но уже через месяц после приказа Елизаветы — 3 февраля 1752 года — генерал-прокурор Н. Ю. Трубецкой рапортовал царице о приезде «Федора Волкова с братьями и протчими, всего двенадцать человек».

Имена половины участников первой ярославской труппы известны вполне достоверно. Это Федор и Григорий Волковы, семинарист Иван Нарыков, цирюльник Яков Шуйский, Алексей Попов и Михаил Чулков. Пятью следующими предполагаются регистраторы Иван Иконников и Яков Попов, заводчик Гаврила Волков, Семен Куклин и Демьян Галкин. А двенадцатый? П. И. Сумароков, племянник драматурга, называет несколько фамилий: купеческого сына Скачкова, Михайлова и двух братьев Егоровых.

Двор ждал молодых провинциальных актеров. Их поместили в теперешнем Смольном дворце, предусмотрительно приставив к ним для наблюдения особое лицо «из кофишенских помощников».

Во многих старых биографиях Волкова читаем: царица настолько горела нетерпением поскорее увидеть игру ярославцев, что повелела волковской труппе на следующий же день после приезда дать свой спектакль. Это неверно.

Несмотря на сильное нетерпение, проявленное Елизаветой при вызове ярославцев, им пришлось дожидаться своего дебюта перед царицей целых полтора месяца. Причина оттяжки была для тех времен уважительна: ярославские актеры приехали великим постом, когда все развлечения церковью запрещались. Все же при дворе к ожидаемому дебюту готовились с большим интересом. Об этом свидетельствует прежде всего выбор помещения для волковского спектакля. За два года до приезда ярославцев актеры-кадеты разыгрывали своего «Хорева» в Малом интимном театре царских покоев. Для спектакля же ярославских «комедиантов» был отведен Большой театр Зимнего дворца. Сохранились также указания, что специально для этого представления усиливалось и улучшалось свечное

освещение театра.

...Невыносимо долго тянулся для ярославцев этот пост. Наконец, он закончился, и 18 марта 1752 года волковские актеры выступили во дворце. Царица и «некоторые знатные персоны» смотрели ярославцев в пьесе Дмитрия Ростовского «О покаянии грешного человека».

Напомним вкратце сюжет представления, типичный для репертуара старого русского театра; это частично объяснит и успех сумароковских трагедий. Оно было достаточно мрачным, содержание этой пьесы. Действие происходит в пустыне... Увешанный черными нашивками, с надписями грехов, выходит кающийся; его привлекают на свою сторону справа — божественные ангелы, слева — демоны, полные гееннского огня. Кающийся просит помощи бога, но надписи грехов на одежде мешают ему. Демоны торжествуют и уже готовы увлечь его в ад. Но сладкозвучное пение ангелов заставляет грешника снова шептать слова покаяния. По мере его раскаяния, страшные надписи грехов с него спадают, одежда его светлеет. Изнемогая, грешник умирает с очищенной душой, за которой сверху спускаются облака. Раздается завывание подземных сил и победное пение ангелов.

Впечатление, произведенное игрой ярославских актеров в этой пьесе, Новиков характеризует так: «Искусные и знающие люди увидели превеликие способности в сем господине Волкове и прочих его сотоварищах, хотя игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством». В отличие от «природной» игры ярославцев, в спектаклях, виденных двором, к этому времени уже начала складываться известная сценическая традиция, воспринятая у гастролировавших западных трупп. Позже эта традиция частично скажется и на игре самого Волкова и особенно его товарищей (в первую очередь Нарыкова-Дмитревского). Но несомненно, что в первом дебюте ярославцев и избалованная царица, и требовательный Сумароков, и остальные придворные увидели налет провинциальности, недостаточной выучки, отсутствия даже той школы, какой обладали хотя бы актеры-кадеты Шляхетного корпуса. Эта купеческая и мастеровая молодежь казалась безусловно талантливой, но ее необходимо было отшлифовать, привить ей соответствующую культуру, нужные знания, светские манеры.

Вскоре после дебюта, возбужденные всеми событиями и выступлением перед самой императрицей, многие участники ярославской труппы тяжело заболели нервным потрясением. Их отправили в Смольный дворец, где они лежали под наблюдением дворцовых медиков. В связи с болезнью ярославцев было отдано даже любопытное распоряжение «не

отпускать ко двору ее величества огурцов и прочего... пока болезнующие горячкой ярославские комедианты совершенно от той болезни не освободятся». Болезнь ярославцев — повидимому, в том числе и Волкова — тянулась довольно долго. 25 мая царица устно приказывает еще раз освидетельствовать молодых комедиантов «лейб-медикусу и главному директору над всем медицинским факультетом» Герману Бургаве.

После выздоровления ярославцев прежде всего определилась судьба двух из них — Ивана Нарыкова-Дмитревского и Алексея Попова. 10 сентября 1752 года по именному указу царицы их направили в Шляхетный корпус «для обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике». Остальные ярославцы (часть из них по выздоровлении отправили обратно на родину) продолжали некоторое время упражняться то в доме графа Головина (теперь Академия Художеств), то в Немецком театре на Большой Морской.

С 16 декабря 1752 по 19 мая 1754 года двор Елизаветы находился в Москве. Вместе с ним выехали в старую столицу и братья Волковы, возможно, с Шуйским, Чулковым и другими. Уже в качестве московских (а не ярославских, как Нарыков и Попов) комедиантов они фигурируют в указе 8 февраля 1754 года, которым они также направлялись в Шляхетный корпус. Новых воспитанников Сухопутного корпуса — Федора и Григория Волковых велено было «подумать французскому и немецкому языкам, танцевать и рисовать, смотря кто какой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских».

Братья выехали из Москвы вместе, но в корпус явились порознь. Григорий Волков приехал в Петербург 26 февраля, а Федор несколько позже — 22 марта. Канцелярия корпуса тотчас же оформила зачисление их в кадеты — их отдали «под начало» инспектора корпуса подполковника фон-Зихгейма.

Теперь в корпусе обучаются уже четыре ярославца из волковской труппы. Золоченая нищета, в которой жила и царствовала Елизавета, не помешала назначить четверем новым воспитанникам Сухопутного Шляхетного корпуса не совсем обычное содержание: Федору Волкову, как организатору и руководителю труппы — 100 рублей, Григорию Волкову, Нарыкову-Дмитревскому и Попову по 50 рублей в год — сумма по тем временам довольно значительная.

Четверо ярославцев начинают учиться в привилегированном дворянском учебном заведении. Они одеты, как и кадеты-дворяне, в мундиры «дикого» (зеленого) цвета, с шелковыми или гарусными петлями и пуговицами, носят шляпы с узким золотым позументом и черные

«аглицкие» чулки. Лишь одна мелкая внешняя особенность сразу же отделяет ярославцев — сыновей купцов и священников — от кадетов-дворян. В отличие от «благородных» воспитанников Сухопутного Шляхетного корпуса четверо ярославцев, по распоряжению двора, не носят шпаг.

В классах ярославцы занимаются вместе с кадетами, но живут в отдельном от них помещении. Впрочем, Волковы на своей половине не совсем одиноки. Еще в марте 1752 года в корпус были приняты «для обучения наукам» семь «спавших с голоса» придворных певчих<sup>[18]</sup>. Через год с лишним (17 июня 1753 г.) их велено было обучать «для представления впредь ее императорскому величеству трагедии». В учителя к ним были приставлены П. Мелиссино, Свистунов, Остервальд. За месяц до приезда Волковых в корпус туда был определен еще один потерявший голос певчий. Однако все восемь бывших придворных певчих занимались в корпусе плохо, явно уступая способным и любознательным ярославцам.

Жажда знания, которую они — наконец-то! — могут удовлетворить в лучшем учебном заведении своего времени, у братьев Волковых, Дмитревского, Попова так велика, что учатся они отлично и по всем предметам получают в атестатах прекрасные отметки. Хотя все четверо явно не предназначались для государственной бюрократической карьеры и имелось в виду дать им лишь общую шлифовку, первые русские актеры изучают все предметы, которые проходят будущие государственные деятели. Учатся ли ярославцы «латинскому письму», решают ли сложные геометрические задачи, рисуют ли тушью «ландшафты и фигуры», или попросту танцуют неизбежный менуэт — всегда против фамилий Федора Волкова и Дмитревского стоит «хорошо», «изрядно», «нарочито».

Но Федору Волкову мало знаний, получаемых им в корпусе. Он тратит большую часть своего бюджета на книги — на покупку «двух лексиконов французских и грамматики» — 4 рубля, на выкуп «имеющихся в закладе ево книг» — 9 рублей. Одновременно Волков серьезно готовится к своей будущей специальности. Он покупает «шесть печатных трагедий» (4 руб. 80 коп), «клавикорды и струны» (5 руб. 96 коп.), «зеркало для трагедии и обучения жестам», которое вызвало самый большой расход — 10 рублей. Науками и литературой интересуется и Григорий Волков. Однако, по верному наблюдению историка, Григорий более падок на внешность, на украшения. Он тратит сравнительно много денег на шелковые чулки, «пряжки с композицией», калмыцкий тулуп и т. д.

Скромный внешне, Федор Волков тем временем настойчиво и систематически учится. Особенно характеризует интересы и

целеустремленность Федора Григорьевича следующий любопытный факт. Он попрежнему горячо интересуется техникой зарубежного театрального дела и выписывает «из заморья» несколько дорогих книг «театральных и проспективных» (художественных). Но у него нет свободных денег для этой покупки, и он, не задумываясь, закладывает за 32 рубля свою лисью епанчу и красный суконный плащ. Наступает холодная петербургская зима, и Федор Волков вынужден просить придворную канцелярию выдать ему жалованье за весь год: ему необходимо выкупить заложенные теплые вещи, а также «вновь покупкой исправиться».

За годы, проведенные в Сухопутном Шляхетном корпусе, Федор Волков старается взять все, что можно, от единственного высшего учебного заведения, куда он так счастливо попал. И Новиков совершенно отчетливо характеризует эту упорную борьбу за знания, за повышение культурного уровня: «В бытность свою в учебном корпусе употребил Волков все старания выйти из оного просвещеннейшим, в чем и успел совершенно».

В мае 1754 года двор возвращается в Москву. Придворные русские спектакли во дворце возобновляются, но царица и ее свита относятся к ним уже с меньшим увлечением. Может быть, двор не хотел больше отрывать кадетов от занятий и предпочитал подождать, пока ярославцы и певчие подучатся театральному искусству. Однако театр, зародившийся в Сухопутном Шляхетном корпусе и оживленный свежей струей талантливых ярославцев, не прекращает своей деятельности. Имеются свидетельства, что один из кадетских спектаклей был дан в день рождения великого князя Павла Петровича. Этим спектаклем Елизавета осталась очень довольна. Все эти спектакли ставятся еще без участия женщин; в женских ролях подвизаются молодые кадеты.

Федор Волков и здесь, на кадетской сцене, повидимому, сильно выделялся. Во время обучения в Шляхетном корпусе он получил в подарок от требовательного Сумарокова книгу «Синав и Трувор» с благосклонной надписью автора.

Но если Сумароков сумел подметить развертывающийся талант Федора Волкова, Нарыкова-Дмитревского и других ярославцев, то историк Шляхетного корпуса (Ал. Висковатов), как привилегированного дворянского учебного заведения, умудрился вовсе не заметить двухлетнего пребывания Волкова в корпусе. Он охотно перечисляет всех шефов, главных начальников, главных директоров и просто директоров корпуса, описывает все мундиры и знамена, но ни разу не называет в своей книге имени Федора Волкова и его товарищей. Выходцы из низших классов не могли удостоиться просвещенного внимания дворянского историка.

...Тем временем Федор Волков с товарищами продолжал повышать свои общие и театральные знания, дружил с иностранными актерами, участвовал в кадетских представлениях, учился у западных трупп, гастролировавших в столице.

Прошло два года. Двор убедился, что за это время посланные в корпус для обучения и шлифовки ярославские комедианты и придворные певчие достаточно подготовились к театральному делу. И Елизавета Петровна ставит свою неуклюжую подпись под именованным указом сенату, указом, которым закладывалась основа русского профессионального театра.



## «РУССКИЙ ДЛЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТРАГЕДИЙ И КОМЕДИЙ ТЕАТР»

Указ Елизаветы совпал с началом Семилетней войны. Прусский король-солдафон Фридрих II, которого современные немецкие фашисты прославляют как национального героя Германии, решил предупредить нападение двух союзниц — австрийской императрицы Марии Терезии и русской — Елизаветы Петровны. По сведениям его тайной агентуры, весной следующего года ожидалось их совместное выступление против Пруссии. Вдобавок с русской царицей, изменившей традиционному немецкому засилью в управлении Россией, у Фридриха 11 уже давно нарастали неприязненные отношения.

В августе 1756 года Фридрих II ввел шестидесятитысячную армию в Саксонию и быстро оккупировал почти беззащитную страну. Европейские государства немедленно учли опасность создания новой мощной военной империи в центре Европы. Франция, Россия, Австрия и Швеция образовали могущественную коалицию с целью нанести сокрушительный удар аннексионистским планам прусского короля. Конечная цель союзников — раздел Пруссии, частные интересы России — утверждение военно-морского владычества на Балтийском море.

Так началась Семилетняя война.

Незадолго до вступления в коалицию, в напряженной предвоенной обстановке, 30 августа 1756 года Елизавета подписала «Именной высочайший указ, данный Сенату, Об учреждении Русского театра».

Приведем этот документ<sup>[19]</sup>.

«Повелели Мы ныне учредить Русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головинский каменный дом, что на Васильевском острове, близ Кадетского дома. А для оного повелено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в Кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число. На содержание оного театра определить, по силе сего Нашего Указа, считая от сего времени, в год денежной суммы по 5000 рублей, которую отпускать из Статс-конторы всегда в начале года по подписании Нашего Указа. Для надзирания дома определяется из копиистов Лейб-Компании Алексей Дьяконов, которого пожаловали Мы армейским подпоручиком, с

жалованьем из положенной на театр суммы по 250 рублей в год. Определить в оный дом, где учрежден театр, пристойный караул. Дирекция того Русского театра поручается от Нас бригадиру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется, сверх его бригадирского оклада, рационных и деньщичьих денег в год по 1000 рублей и заслуженное им по бригадирскому чину с пожалованья его в оный чин жалованье, в дополнение к полковничью окладу добавить и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье; а его бригадира Сумарокова из армейского списка не выключать. А какое жалованье, как актерам и актрисам, так и прочим при театре производить, о том ему — бригадиру Сумарокову от Двора дан реестр.

О чем Нашему Сенату учинить по сему Нашему Указу».

На этих основах рождался первый русский профессиональный театр.

Назначением бригадира Сумарокова дочь Петра I оказывала известный почет учреждаемому ею «Русскому театру», но материальные условия, в которые Елизавета поставила молодое учреждение, были более чем скромными. На весь «Русский театр», как предписывал указ, отпускалось всего 5 000 рублей в год, причем на организационные затраты — оркестр, декорации и т. д. — никаких специальных средств не назначалось. Наоборот, из этой суммы сразу же изымалась четверть: 1000 рублей директору театра и 250 рублей его военному «опекуну», подпоручику Алексею Дьяконову. Сумма, назначенная русскому театру, не могла итти ни в какое сравнение с деньгами, отпускаемыми правительством Елизаветы иностранцам. Так, одна французская труппа Сериньи получала от двора 25 тысяч рублей ежегодно.

\*\*\*

Обстановка, предшествовавшая указу Елизаветы, и его появление служат темой третьей пьесы, одним из героев которой является Федор Волков. Сочинение это — «В память столетия русского театра — оригинальное драматическое представление, составленное из трех отделений в прозе и стихах, с хорами и танцами» П. Григорьева, выпущенное в Петербурге в 1856 году. Пьеса принадлежит к тем сочинениям XIX века, которые принято было писать для всевозможных торжественных случаев, юбилеев и т. д. Она не блещет художественными достоинствами, но в ней рассеяны любопытные бытовые сценки и черточки.

Первое отделение пьесы «Сумароков и первые русские актеры» рисует подготовительный период — театральные занятия Сумарокова, Мелиссино, Остервальда, Свистунова с будущими русскими актерами и актрисами. Актрис пока только три — Мария и Ольга Ананьины и Аграфена Пушкина. Все они очень взволнованы известием, что в Москве появились их соперницы — «две превосходные актрисы» — Татьяна Троепольская и Авдотья Михайлова. Этими переживаниями они подробно делятся с Федором Волковым. Тот не понимает их опасения и — как в водевиле Шаховского — начинает риторически мечтать о будущем русском театре; «Это говорят в них чувства зависти и страха найти сильных соперниц... Это добрый знак! Эти чувства могут породить соревнование, желание возвыситься, быть лучше других; а искусство через это более выиграет, шагнет смело вперед!»

Второе отделение содержит сцену издевательства Сумарокова и его труппы над Тредьяковским, которое заканчивается неожиданным появлением в корпусном театре камергера Елизаветы — Ивана Ивановича Шувалова с указом царицы. Захлебываясь от восторга, указ читает Федор Волков.

Третье отделение пьесы переносит зрителя на торжественный праздник артистов, посвященный столетию указа. Вспомнив всех русских драматургов за сто лет, актеры обращаются к своим первым сценическим учителям:

...Наш славный Федор Волков!  
Иван Дмитриевский! Вот они,  
На них невольно обращаешь взоры,  
Какой артист о них не вспоминал?  
Вы первые у нас и славные актеры  
Достойны всех восторженных похвал.

\*\*\*

Однако в реальной жизни середины XVIII века организация «Русского театра» протекала далеко не так гладко и идиллически, как это изобразил благонамеренный автор юбилейной пьесы.

Началось с того, что указ Елизаветы из здания дворца до находившегося рядом сената путешествовал... ровно месяц. Когда же

сенат, наконец, получил указ и начал по нему «учинять», — для Сумарокова, его ближайшего помощника Волкова, Дмитревского, Шуйского, Мелиссино, Остервальда, Свистунова начались дни напряженнейшей работы, упорных хлопот, бесконечных препирательств, потребовавших от организаторов «Русского театра» громадной энергии, любви к делу, настойчивости. Наконец, необходимые документы — дворцовый реестр и другие — были получены. Театр и его директор оформились в нужных инстанциях.

В конце октября Сумароков, ссылаясь на указ, обратился в корпус с требованием прислать ему обучающихся там певчих и ярославцев «для определения в комедианты, ибо они все к тому надобны».

Через неделю (1 ноября) канцелярия прислала Сумарокову четырех ярославцев и семерых певчих. Трех из певчих, из-за их полной непригодности для сцены, Сумароков в театр не принял и отослал обратно в корпус. Таким образом, основное ядро открывшегося русского драматического театра составили: Федор и Григорий Волковы, Дмитревский, Попов и четверо певчих — Павел Уманов, Евстафий Сичкарев, Лука Татищев и Петр Сухомлинов. Сюда же следует присоединить еще двух ярославцев, не учившихся в корпусе, — Гаврилу Волкова и Якова Шуйского.

Кроме того — и это являлось очень важным обстоятельством в жизни открываемого театра — впервые на русской сцене к выступлению в ролях всех этих Ильмен, Семир, Оснельд готовились не переодетые юноши, а женщины-актрисы. Первыми русскими драматическими актрисами сделались бывшие танцовщицы. В 1738 году, по инициативе танцмейстера Шляхетного корпуса Жана Батиста Ланде, в Петербурге открылась первая танцевальная школа. Две бывшие воспитанницы школы — танцовщицы Зорина и Авдотья Тимофеева вместе с тремя другими «охотницами» — сестрами Марией и Ольгой Ананьиными и Аграфеной Мусиной-Пушкиной образовали первый женский состав труппы «Русского театра». Все пять актрис усиленно готовились к своей сценической деятельности.

Насколько трудно было в те времена привлечь на сцену женщин, свидетельствует хотя бы объявление, которое появилось в «Московских ведомостях» через несколько месяцев после указа Елизаветы: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, також петь и обучать тому других, явиться в канцелярию Московского императорского университета». Может быть, именно это объявление привлекло в театр жену регистратора сенатской типографии Татьяну Михайловну Троепольскую, будущую любимицу двух цариц —

Елизаветы и Екатерины II, лучшую русскую трагическую актрису XVIII века.

Что влекло этих немногих женщин на сцену? Актерская жизнь была в те времена очень тяжелой, требовала длительного обучения, рисовала впереди очень мало перспектив. Для женщины все эти тяготы усиливались вдвойне, втройне. Само поступление женщины в «комедиантки» падало несмываемым позором не только на нее, но и на всех ее близких и родных. Барское спесивое предубеждение против женщин-актрис держалось в России очень долго, почти полтора столетия. Известный драматический актер, кончивший свою долгую жизнь народным артистом республики и руководителем московского Малого театра, Владимир Николаевич Давыдов вспоминал, что еще в 70-х годах прошлого века дворянская молодежь в провинции считала для себя неудобным раскланиваться на улице с знакомыми актрисами.

В середине же XVIII века презрение к актерам и актрисам выливалось в еще более унижительные формы. Их называли, например, повсюду (особенно в печати) даже не по фамилии, а просто уменьшительными именами, как домашних собачек. И если какой-нибудь усердный поклонник балета, почему-либо не попавший на спектакль, узнавал из театральной рецензии, что «сегодня в балете особенно отличился Тимошка», он сразу догадывался, просвещенный читатель-балетоман, что речь идет о Тимофее Бубликове, одном из самых способных и многообещающих учеников танцмейстера Ланде.

И все же, вопреки всеобщему предубеждению, нашлось несколько русских женщин, отважившихся пойти в «комедиантки», вступить на театральные подмостки. Их влек туда тот самый инстинкт, который превратил молодого купца Волкова в актера и организатора театра, — призвание.

...Спектакли «Русского для представления комедий и трагедий театра» начались в помещении, которое отводил ему указ царицы. Но Головинский дом (в нем же были отведены квартиры актерам) не надолго приютил первую русскую драматическую труппу. С середины 1757 года спектакли начали переносить из одного помещения в другое. Отдельного здания русский театр не имел, и ему еще долго пришлось кочевать. «Ныне на котором мне театре играть, — плачется Сумароков, — я не ведаю: там Локателли [итальянская труппа], а здесь французы, а я, не имея особенного театра, не могу назначить дня без сношения с ними, да им иногда знать нельзя; что мне в таком обстоятельстве делать?»

В то время как русский театр ютился на Васильевском острове, кочуя

из здания в здание, труппы иностранных театров были вполне обеспечены помещениями. Директору «Русского театра» приходилось горестно жаловаться, что его труппе негде играть, а содержатель итальянской комической оперы Локателли задумал построить в Москве собственный «Оперный дом». И двор немедленно пошел ему навстречу — отвел «пристойное место» и дал ряд льгот.

Условия работы директора первой русской драматической труппы, его ближайшего помощника Волкова, Дмитревского и других энтузиастов молодого театра были поистине нечеловеческие.

Деловой день Сумарокова был полон самых разнообразных и неожиданных хлопот. Уведомление о том, будет ли театр свободен от спектаклей французов и итальянцев, директор «Русского театра» (его труппа играла только два раза в неделю) получал чуть ли не накануне. Для каждого представления требовалось вдобавок еще особое разрешение гофмаршала, которое часто приходило тоже только накануне спектакля, и то к вечеру. Иногда вместе с разрешением театр получал уведомление, что «музыки от двора не будет, потому что музыканты накануне играли в маскараде и устали». В этих случаях приходилось накануне спектакля срочно заботиться о новых музыкантах. Сколько мелких хлопот и беспокойств выпадало на долю Сумарокова, Волкова, Дмитревского, видно из того, что иногда *за одни сутки* им приходилось: «нанять музыкантов; купить и разлить воск; сделать публикацию по всем ведомствам; сделать репетицию; послать за фигурантами; послать к машинисту, сделать распоряжение о раздаче мест в театре; послать за караулом». Такую программу читаем в письмах Сумарокова к Ломоносову.

Письма Сумарокова к всесильному Шувалову в первые годы работы нового театра полны отчаяния. «От начала театра, — пишет он в мае 1759 года, — ни одного представления еще не было, которое бы миновалось без превеликих трудностей, не приносящих никому плода, кроме приключаемых мне мучений и превеликих замешательств».

К числу этих «замешательств» относились прежде всего материальные затруднения «Русского театра». Правда, кроме отпущенных Елизаветой новорожденному театру 5 000 рублей, его Дирекция первые два-три года еще могла получать средства от театральных сборов. Иногда разрешались представления «для народа вольной трагедии за деньги», но продолжалось это недолго. Скоро выпуск публики за деньги был прекращен и восстановлена раздача мест на спектакли по чинам. Число посетителей театра было слишком невелико, а сборы быстро таяли от злоупотреблений чиновников дворцовой канторы. Дело доходило до того, что не только

актеры, но и сам директор театра не получал жалованья по целым месяцам и тщетно мытарствовал по всем ступеням чиновничьей лестницы.

Но наибольшие огорчения организаторам «Русского театра» доставляла... публика. Высшие русские придворно-дворянские круги, — а посещать спектакли театра могли лишь они, — приходилось еще только приучать к новому виду развлечения, каким являлся открытый русский театр. Одно дело — посмотреть по приглашению царицы два-три кадетских спектакля, но ездить на каждое новое русское представление, разыгрываемое какими-то купчиками, семинаристами, певчими, актрисами из недавних танцовщиц!... И «на комедии» ездили разве только под угрозой штрафа. А попав на представление русского театра, «высший свет» держал себя чрезвычайно бесцеремонно. Поведение дворянской публики на первых русских спектаклях лучше всего обличают сатирические журналы того времени («Вечера» и др.). Они полны укоров посетителям театра за неумение держать себя во время спектаклей, особенно в русском театре. И Сумароков имел полное основание в предисловии к своему «Дмитрию Самозванцу» горестно спрашивать у лучших элементов современного ему общества: «Вы, путешественники, бывшие в Париже и в Лондоне, скажите: грызут ли там во время представления орехи и, когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собой пьяных кучеров ко тревоге всего партера, лож и театра?» Пафос драматурга тесно переплетался в его пьесах с невеселыми повседневными наблюдениями театрального директора.

Особенно возмутительным являлось поведение одной прослойки современного Сумарокову и Волкову общества — так называемых петиметров. Этим именем назывались светские бездельники-щеголи середины XVIII века. Петиметры представляли в ту эпоху настолько своеобразную прослойку дворянского общества, что Андрей Тимофеевич Болотов, один из наиболее образованных и наблюдательных людей середины столетия, оставил даже законченный литературный портрет представителя этой среды.

В «Письме к приятелю моему С. о петиметрах» Болотов подробно описывает поведение петиметра в светском обществе: «Под самый вечер было уже то, как пришел один мне незнакомый молодчик. Убранство, быстрые слова и отменные его поступки дали мне тотчас знать, что он принадлежит к числу нынешних петиметров... Присев к одному из нашей компании, начал ему с обыкновенными петиметрскими восторгами рассказывать случившиеся с ним в тот день любовные приключения... Привычка говорить так в нем усилилась, что он не мог ни одной минуты

пробыть без сего упражнения. Он мучил тогда уже другого своим красноречием и я радовался, что он стоял ко мне спиной и меня не заметил». Подробно описав последующее поведение петиметра в том же духе, Болотов дает заключительную общую характеристику этой дворянской прослойки: «Сии, говорю я, люди испорчены, заражены, наполнены одним ветром, суетными замыслами, рабы своим страстям, живут в роскошах, ни о чем не думают, как о мотовстве, о шалостях, модах, орденах, играх и о удовольствовании испорченных склонностей. Пить, есть, спать, щеголять, непостоянничать и вертопрашить одно их упражнение есть».

Театральный спектакль являлся для петиметра только одним из видов светских развлечений, и в театральном зале он вел себя как на уличной прогулке. Петиметр считал особым для себя шиком, приближаясь к ложе, усиленно стучать каблуками или, если он принадлежал к военному сословию, громко звенеть шпорами, вообще появляться в зрительном зале с преувеличенным шумом, чтобы обратить на себя всеобщее внимание. Их, этих щеголеватых и пустых молодых людей в безукоризненных париках и нарядных костюмах, Сумароков и его актеры особенно ненавидели. Позже Сумароков зло высмеет петиметров в своей комедии «Пустая ссора» и в других.

Поддержание в зрительном зале хотя бы относительной тишины и порядка составляло одну из важнейших забот театральной дирекции. Неслучайно указ Елизаветы упоминал о «пристойном карауле». Полицейские наряды на театральные спектакли того времени поражают своей многочисленностью — театр охранялся десятскими от всех городских команд, иногда почти сотней человек.

Такова была бытовая и материальная обстановка, в которой складывались первые годы работы «Русского театра», атмосфера, в которой первый русский актер Федор Волков и его товарищи закладывали основы русского сценического искусства.

Взглянем прежде всего на репертуар «Русского для представления трагедий и комедий театра» за те семь лет (1757–1763), которые проработал в нем Федор Волков. В 1757 году были представлены семь комедий Мольера: «Скапиновы обманы» («Проделки Скапена»), «Скупой», «Школа мужей», «Школа жен», «Тартюф», «Принужденная женитьба», «Мизантроп», затем «Пустынник» Сумарокова и комедия Голберга «Гордость и Бедность». В следующем году Мольер был представлен пьесами: «Мещанин во дворянстве», «Жорж Данден», «Сицилианец или любовь-живописец». Кроме них, ставились: «Опекун обманут, бит и



доволен» — комедия в одном действии Данкура, «Аптекарь» — переведенная с итальянского комическая опера, «Ярополк и Демиза» Сумарокова. В 1759 году были сыграны: «Прибежище добродетели» по балетному либретто Сумарокова, «Новые лавры» его же и «Обвороженный пояс» — комедия Руссо. Следующие два года дали «Генриха и Перниллу» — комедию в трех действиях, переведенную с немецкого, и «Безбожника» — героическую комедию М. Хераскова. Наконец, в 1763 году были показаны «Торжество Минервы», сочинение О. Волкова, «Менехмы» — переводная французская комедия и «Слепой зрячий». Основное место в репертуаре «Русского театра» занимал, как видим, Мольер. Это и неудивительно. Уже в самом начале XVIII века при Петре I в России были известны и переведены первые три пьесы великого французского комедиографа: «Мнимый больной», «Амфитрион» и «Смешные жеманницы», а в своем закрытом театре царевна Наталья Алексеевна ставила «Жоржа Дандена»<sup>[20]</sup>. На рубеже пятидесятих годов XVIII столетия Мольер широко представлен в репертуаре западных трупп, гастролировавших в русской столице. Его пьесы играла французская труппа Сериньи, их имели в своем репертуаре и немецкие актеры Аккермана.

На смену немецкому влиянию, определявшему собой весь стиль придворной жизни при Анне Иоанновне (1730–1741), при Елизавете приходит увлечение французской культурой. Одним из главных идеологов нового направления был Сумароков. «Русская партия» благосклонно одобряла все французское, а успешное начало Семилетней войны усиливало франкофильские настроения. Сама Елизавета, которую отец еще девочкой прочил в невесты Людовика XV, была без ума от Франции и Версальского двора. Вкусы невесты французского короля вполне сходились со вкусами верхушки русского дворянства. Именно с царствования Елизаветы высшие слои русского дворянства начинают воспитываться французами-гувернерами, галлерею которых вскоре выведет Пушкин. В этих условиях выписка немецких трупп, в том числе труппы Аккермана, являлась частью еще уступкой старым немецким влияниям и вкусам, а отчасти — делом простого территориального и финансового удобства.

Общий стиль игры актеров первого русского профессионального театра вполне определялся драматургией — пьесами западных и русских последователей французского придворного классицизма второй половины XVII века — в первую очередь Корнеля и Расина.

Придворный классицизм был тесно связан с господством абсолютизма и достиг наибольшего расцвета именно в той стране, где власть короля-

монарха проявлялась с наибольшей силой. Царствование «короля-солнца» — Людовика XIV является периодом расцвета теории и практики придворного классицизма во Франции, а вслед за ней и в других государствах — Германии, России и т. д.

Основное содержание идей придворного классицизма заключалось в прославлении абсолютизма, возвеличении короля и дворянского круга. Отсюда вытекал прежде всего неизменно приподнятый характер тематики придворно-классических произведений. Страсти и переживания их героев никогда не были связаны с бытом, обыденно-жизневыми событиями и положениями. Они всегда носили государственный, политический характер, — в центре трагедий Корнеля и Расина неизменно находилось столкновение между государственным долгом и личными страстями, из которого победителем выходил долг.

Придворный классицизм Корнеля и Расина ориентировался не столько на греческое, сколько на римское искусство, в котором идея монархического государства выражена более сильно и четко. Но, одевая своих героев в одежды античных царей-полководцев, придавая им черты римской доблести и величия, писатели придворного классицизма изображали и утверждали интересы дворянского государства.

Строгой классовой направленности французского придворного классицизма второй половины XVII века и частью первой половины XVIII века соответствовала и его точно разработанная теоретическая система.

Выработка теории придворного классицизма закончилась появлением «Поэтического искусства» Буало (1674) — сочинения, которое устанавливало строгие правила (каноны) для всех видов поэтического искусства. Основным требованием классической теории для драматургии являлось соблюдение в каждой пьесе так называемых «трех единств»: единства времени, места и действия. Еще «Поэтика» Аристотеля, впервые появившаяся в переводе с греческого оригинала в самом конце XV века, требовала, чтобы все действие пьесы начиналось, развивалось и заканчивалось в «один круговорот солнца», т. е. в одни сутки. Развивая это положение Аристотеля, Буало в «Поэтическом искусстве» дал классическую формулировку принципа трех единств: «в едином месте, в день один должно свершиться одно событие, и пьесой будут наслаждаться все, переполняя зал».

Наиболее важным для трагедии условием Буало считал «единство действия»: трагедии предстояло захватывать зрителя страстью, выраженной в каждом слове героя, причем эта страсть и сущность конфликта должна стать ясной и ощутимой зрителем сразу, с первого же

появления героев пьесы на сцене. Для этой же цели действующие лица трагедии должны были обладать сплошь положительными или сплошь отрицательными чертами — смешение тех и других не допускалось.

Теоретики и практики французского придворного классицизма подчиняли весь художественный материал произведения своей основной идее — господству долга над личными чувствами, трактовали события и характеры вне исторической среды, почти не индивидуализируя их, изгоняли из своих пьес всякий бытовой материал. Стремясь к экономии и ясности драматургических средств, они вводили откровенно-условные фигуры наперсников и наперсниц (близких героям слуг), которые помогали продвигать действие без участия новых эпизодических персонажей, а также не менее условные фигуры «вестников», заменявших массовые сцены с их неизбежной сумятицей.

Французский придворный классицизм второй половины XVII века складывался как стиль абсолютистского дворянства, вынужденного все же считаться с ростом буржуазии. Эта дворянско-буржуазная эстетика окончательно оформлялась по прямым требованиям аристократической монархии. Организатор французской Академии — Ришелье признавал теорию придворного классицизма основным законом современной ему литературы и почти насильственно проводил ее через Академию как официальную и единственную доктрину. Чинному и размеренному церемониалу французского двора вполне соответствовал рассудочный дух классической теории, изгонявшей «безумие» личного вдохновения и порыва и подчинявшей все движения человеческой природы классовым дворянским интересам.

С середины XVIII века придворный классицизм во Франции начинает уступать место другому стилю — буржуазному классицизму, одним из первых провозвестников которого явился Вольтер. Растущий общественный класс — буржуазия, быстрыми шагами шедший к власти, начинал диктовать свои требования искусству.

Иначе складывалась обстановка в странах отсталых, где феодально-дворянские отношения были еще значительно сильнее нарождавшихся буржуазных. В отсталых Германии и России придворный классицизм стремился надолго утвердиться как стиль феодально-дворянских слоев, поэтому идеологи поднимающейся буржуазии объявили ему ожесточенную борьбу. Наиболее ярким представителем этой борьбы с французским придворным классицизмом явился в Германии Готфрид Эфраим Лессинг, давший в «Гамбургской драматургии» (1767–1769) уничтожающую критику французской придворно-классической драмы и неверного

истолкования теоретиками «Поэтики» Аристотеля, на которого они так любили ссылаться.

В России придворно-классический стиль проявился в сатирах Кантемира (30-е годы XVI!! века), оформился в теории и практике Тредьяковского и Ломоносова (30—40-е годы) и достиг полного развития в разнообразной литературно-драматургической деятельности А. П. Сумарокова и его школы (50 — 80-е годы), чтобы догореть в конце XVIII века пышными закатными огнями державинского творчества и очистить путь полнокровному реализму Александра Пушкина.

В. Г. Белинский в статье о «Горе от ума» (1840) позже дал этому стилю русского придворного классицизма специальное название — «ложноклассицизм» («лжеклассицизм», «псевдоклассицизм»), под которым он сохранялся в истории и теории литературы в продолжение почти целого века.

Русский придворный классицизм отличался такой же прямой классовой направленностью, как и французский. Он восхвалял русское самодержавие в лице его конкретных носителей — Елизавету, Екатерину II, их приближенных, их двор. Он утверждал те социальные отношения (в частности усиление крепостного права, экономический и политический рост дворянства и т. д.), которые сложились в феодально-дворянской России XVIII века.

И когда в своих статьях В. Г. Белинский, вслед за Лессингом и немецкими романтиками, яростно выступал против придворного классицизма, противопоставляя ему творчество Шекспира, он, в сущности, боролся против той дворянско-крепостнической идеологии, которую, несмотря на отдельные исключения (например, обличительные комедии Сумарокова), явно выражал русский придворный классицизм XVIII века.

То обстоятельство, что весь стиль работы первого русского театра определялся французским придворным классицизмом, было вполне естественно. Строго регламентированная французская придворно-классическая драма легко поддавалась подражанию — и в сценическом воплощении и в драматургическом творчестве.

С другой стороны, придворно-классическая драматургия ставила перед молодыми актерами ряд труднейших задач. Искусственность, резонерство, страсть к внешним эффектам, запутанность интриги, схематичность, ложный пафос — таковы были отличительные качества драматургического материала, который предстояло сценически воплотить первым русским актерам. Неудивительно, что вместо живых людей они обычно изображали лишь олицетворенные в тех или иных персонажах отвлеченные страсти.

Несколько ближе к жизни была придворно-классическая комедия, но тесные колодки классической теории сдавливали и ее. И она вместо художественного отображения действительности преподносила зрительному залу только абстрагированные идеалы абсолютистско-дворянского общества. Разница заключалась лишь в том, что в трагедии олицетворялись страсти, в комедии — пороки. Все эти качества полностью обнаружит и драматургия Сумарокова.

Драматургический материал французского придворного классицизма и его последователей властно диктовал актерам «Русского театра» трактовку ролей, сценическое поведение, предопределял всю актерскую технику, весь стиль театрального исполнения. Актеры французской школы в пьесах Корнеля, Расина и — позже — Вольтера играли все свои роли совершенно одинаково, вернее, читали их с величественными жестами, щеголяя красотой своего голоса. Сценическая площадка — характеризует стиль их игры исследователь<sup>[21]</sup> — была «местом горения» (parloir), а декорации изображала некий фон (palais à volonté)». Этими трафаретными приемами и сценической традицией французских трупп определялись в первый период игра, костюмы, грим, внешний и внутренний рисунок ролей у актеров «Русского театра».

Начиная с Сумарокова, Волкова и Дмитревского, русский театр зародился, вырос и крепнул на принципах французского придворного классицизма — и это явление было, в сущности, одним из основных исторических этапов всего противоречивого процесса развития русской культуры вширь и вглубь. Русская культура XVIII века развивалась в рамках и формах, которые отвечали запросам и нуждам основного правившего тогда класса — крепостнического дворянства. Его социальные идеалы были очень сходны с идеалами таких же феодально-крепостнических классов на западе, и в первую очередь с запросами французской земельной аристократии, задававшей «тон» в полуфеодальной Европе XVII–XVIII веков.

Просвещенные русские крепостники выделяли из своей среды собственных дворянских идеологов — Сумароковых, Державиных, Фон-Визинных. В то же время они неизбежно подчиняли своей классовой линии и талантливейших выходцев из народа, какими были Ломоносов, Волков, Дмитревский.

В первые годы своей работы деятели молодого русского театра еще не смели и не умели поднять своего голоса против тех канонов, которыми французский придворный классицизм связывал развитие русской литературы, русской драматургии и русской сцены.

Реальная русская жизнь, не стянутая рамками французских канонов, пробивалась, пожалуй, только в одном — в тех остроумных комедийных диалогах, которыми язвительный Сумароков придавал своим комедиям видимость подлинной действительности. И если для исполнения мольеровских комедий первым русским актерам не хватало еще высокой профессиональной школы и культуры их западных конкурентов, если в сумароковских трагедиях они не могли еще создавать *характеров*, отсутствовавших в пьесах автора, то в комедийных диалогах лучшие актеры «Русского театра» давали простор своим комическим дарованиям. На этих диалогах выросла и окрепла будущая замечательная техника Дмитревского-Нарыкова, на них определился, как один из блестящих комических актеров, Яков Шумский. Комическое дарование Шуйского прорывало все тесные рамки классических «трех единств»; он умел даже на условном материале создавать жизненные роли подьячих, ростовщиков и т. д., влияя в свою очередь на драматургию. Влияние это отмечает биограф Фон-Визина князь Вяземский: «Может быть, встрече с Ломоносовым и смеху порожденному игрой Шумского мы обязаны, что имеем в Фон-Визине писателя и от него хорошие комедии».

В труппе «Русского театра», по мере его роста, укреплялось довольно строгое разделение по амплуа. Так, Григорий и Гаврила Волковы обычно играли степенных стариков, Михаил Попов — первых любовников в комедиях, Василий Попов — повес, Евстафий Сичкарев — резонеров, Иван Сокопов — стариков, грубиянов-офицеров и купцов. Существовало известное разделение на амплуа и у актрис театра: Агрипина Мусина-Пушкина (Дмитревская) играла первых служанок в комедиях и королев в трагедиях Авдотья Михайлова исполняла «характерные комические роли» и позже стала первой Простаковой в бессмертной комедии Фон-Визина. Особой законченностью, по отзывам современников, отличался стиль игры «первой актрисы Русского театра».

Но о Татьяне Михайловне Троепольской, ближайшей сподвижнице Сумарокова, Волкова. Дмитревского, будет рассказано дополнительно (см. приложение I).

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОРГАНИЗАТОР, ТАЛАНТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

С первого же спектакля «Русского театра» — и задолго до него — Федор Григорьевич Волков развил очень активную деятельность. В новом театре, свидетельствует Новиков, Волков «был назначен первым актером, а прочим его товарищам даны были роли по их способностям. Тогда господин Волков показал свои дарования в полном уже сиянии и тогда-то увидели в нем великого актера; и слава его подтверждена была и иностранцами. Словом, он упражнялся в сей должности до конца своей жизни с превеликой о себе похвалой».

Трудно определить со всей ясностью, какое сценическое дарование унес с собой в могилу Федор Волков. Отзывы современников об его игре, дошедшие до нас, крайне скудны, а главное, очень субъективны. Ведь каждый зритель-критик обычно отмечает в актере те достоинства, которые привлекают его самого, или недостатки, которые неприемлемы для него лично. С другой стороны, восторженные оценки современников конца XVIII и начала XIX веков об актерах — все эти «играли с отменной похвалой», «превосходное и т. д. — только общепринятые тогда фразы, такие же нарядные, как костюмы и парики «актеров» и «смотрителей» театра той эпохи.

Пожалуй, самую авторитетную оценку работы Волкова, как актера, дал один из первых иностранцев, способствовавших организации в России художественного образования, автор записок о русском искусстве XVIII века, Яков Штеллин. Волков, говорит Штеллин, был первым и наилучшим актером «Русского театра», одинаково хорошо и сильно игравшим в трагедии и комедии и обладавшим «бешеным темпераментом» Штеллин отмечает полную жара порывистую игру первого актера нового театра.

Другой современник Волкова, А. Малиновский, указывает на некоторые недостатки волковского сценического исполнения: «Должен заметить, что он [Волков], не взирая на отменность игры своей, не знал искусства декламации... заимствуя итальянские речитативы от итальянских актеров, у которых он получил понятие о театральной игре и которые и сами не весьма далеки в актерской должности... стихи произносил нараспев», — порок, который «не совместим с истинным искусством». В заключение Малиновский отмечает, что декламация «вычищена и

приведена в теперешнее свое состояние только Дмитриевским».

Каждый из критиков, вероятно, по-своему прав. Федор Волков был несомненно талантливым актером, но он был в сущности актером-самоучкой, не прошедшим той блестящей западной школы, какую посчастливилось пройти его другу и преемнику Дмитриевскому. учившемуся у таких мастеров западной сцены, как Гаррик и Лекень. А школа, которую Волков прошел в Сухопутном Шляхетном корпусе и у Сумарокова, могла научить его только сценическим правилам и приемам французского классицизма.

«Внешние данные», как выражаются актеры, у Волкова были достаточно благодарны. «Несмотря на средний рост и некоторую полноту, он имел в себе, говорят современники, много величественного и благородного. Лицо его было исполнено необыкновенной приятности и выразительности, волосы имел он темнорусые, в локонах, взор быстрый, голос чистый, гармонический; в беседе был любезен и отличался остроумием»<sup>[22]</sup>.

За свою короткую сценическую жизнь Федор Волков успел сыграть в Ярославле и Петербурге сравнительно немного ролей. Первой из них — еще в кожаном амбаре — была роль Артаксеркса во французской трагедии. Известна и последняя волковская роль. При Екатерине II — в ее воцарении Волков принимал активное участие — ему удалось сыграть только один раз и одну роль — Оскольда в «Семире» Сумарокова (московская постановка) «чем и окончил и игру свою и жизнь», как скорбно замечает Новиков. Списка ролей, сыгранных Федором Волковым за шесть лет его работы в «Русском театре», установить еще не удалось. В «Хронике» Носова встречаем указание на одну пьесу, сыгранную в 1759 году и интересную тем, что главную роль исполнял в ней Федор Волков. Это трагедия Шекспира «Жизнь и смерть Рихарда III, короля английского», переведенная ближайшим другом Волкова И. А. Дмитриевским. Роль Рихарда играл «первый актер Русского театра».

Нет сомнения, что при всей сценической одаренности, Волкову, как *актеру*, удалось сделать сравнительно немного. Его постоянно отвлекали от актерской работы административные дела, ему приходилось исполнять такие поручения, как поездки в Москву для устройства придворного театра, и выполнять организационно-режиссерские задания, последнее из которых — устройство маскарадной процессии в Москве — стоило ему жизни.

И все же сделанного Волковым-актером достаточно, чтобы определить его место в ряду первых и лучших мастеров начатого им русского профессионального театра.



По силе сценического темперамента, по яркости игры, по всему стилю исполнения Волков несомненно является предшественником «стихийного» Павла Степановича Мочалова, подобно тому, как школа его друга Дмитревского, через ряд актеров, привела к появлению более реалистического, более сдержанного во внешних приемах таланта Михаила Семеновича Щепкина. Сходство Волкова с Мочаловым, игру которого в «Гамлете» с огромной выразительностью опишет Белинский, усиливается еще тем, что, как и великий трагик XIX века, Федор Григорьевич почти не оставил после себя учеников, не создал своей традиции в приемах и общей технике актерской работы. Из непосредственных последователей Волкова известны только двое — первый московский профессиональный актер И. И. Калиграф (под этим псевдонимом скрывался студент Московского университета И. Иванов) и, частично, первая русская трагическая актриса Т. М. Троепольская.

Силой обстоятельств *организатор* театра всегда преобладал в Волкове над актером-практиком. Но что бы ни делал Волков для «Русского театра» — выступал ли в качестве артиста, сочинял ли музыку для оперы, ездил ли в Москву с организационно-театральными поручениями, устраивал ли массовые зрелища, — в каждую из этих театральных работ Волков вкладывал всю свою страсть, отдавался ей всецело. Энциклопедичность и целеустремленность Волкова во всяком начинании, касающемся искусства, не устает подчеркивать тот же Новиков: «Театральное искусство знал он в высшей степени: при сем был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант на многих инструментах, посредственный скульптор, и, одним словом, человек многих знаний в довольной степени».

Актерский талант соединялся в Волкове с несомненным литературным и музыкальным дарованием. Он написал музыку к первой национальной русской опере «Танюша или Счастливая встреча», либретто которой было составлено Сумароковым. Имеются указания и на литературные опыты Волкова, свидетельствующие о разносторонности его натуры. По сообщению Новикова, Волков начал писать похвальную оду Петру Великому в сорок куплетов, успев сочинить только пятнадцать.

До нас дошла злая эпиграмма Волкова, обличающая его явную нелюбовь к представителям светской знати:

Всадника хвалят: хорош молодец!  
Хвалят другие: хорош жеребец!  
Полно, не спорьте: и конь и детина

Оба красивы, да оба — скотины.

Но лучше всего вырисовываются подлинные общественные идеалы Волкова, его наивно-гуманистическая вера в золотой век, когда «были равны все, свободны, богаты» в полузабытой его песне «Станем, братцы, петь старую песню».

Вместе с другой песней Волкова «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи», она не раз перепечатывалась в песенниках конца XVIII и начала XIX века и заслуживает того, чтобы ее привести полностью:

Станем, братцы, петь старую песню  
Как живали в первом веке люди.

О златые, золотые веки,  
В вас счастливо жили человеки [рефрен]

Землю в части тогда не делили,  
Ни раздоров, ни войны не знали;  
Так как ныне солнцем все довольны,  
Так довольны были все землею.  
Злата, меди, серебра, железа  
Не ковали ни в ружья, ни в деньги,  
Не гордились и не унижались,  
Были равны все и благодарны,  
Все свободны, все были богаты,  
Все служили, все повелевали;  
Их языком сердце говорило,  
И в устах их правда обитала.  
На сердцах их был закон написан:  
Сам что хочешь, то желай другому.  
Страх, почтенье неизвестны были,  
Лишь любовь их правила сердцами,  
Так прямые жили человеки,  
Те минули золотые веки!...

Современники Волкова, знавшие его в личной жизни, в общении с товарищами, дополняют представление о Волкове, как о человеке. По

словам Новикова и Фон-Визина, Волков был «муж глубокого разума», «великого обымчивого [всестороннего] пронизательного разума, основательного и здравого рассуждения. С первого взгляда казался он несколько суров и угрюм, но сие исчезало, когда находится он с хорошими своими приятелями, с которыми умел он обходиться и услаждать беседу разумными и острыми шутками. Жития был трезвого и строгой добродетели; друзей имел немногих, но наилучших, и сам был друг совершенный, великодушный, бескорыстный и любящий вспомоществовать» «Ярославский комедиант» оставил после себя самые лучшие воспоминания даже у передовых и наиболее требовательных людей своего времени. С большой любовью и дружбой относился к Волкову прежде всего директор «Русского театра», а доверием и любовью желчного Сумарокова могли похвастать очень немногие лица. — И эта неравная дружба отчасти дорисовывает благородный облик первого русского актера-профессионала: всегда сдержанный, скромный, придающий мало значения себе и своим делам, Волков представлял резкий контраст с завистливым и самоуверенно-мнительным Сумароковым. Но все эти мягкие качества не заслоняли в Волкове крайней энергии и настойчивости, которые он проявлял, как только дело касалось театра, хотя бы речь шла о мелочах. К тому же Федор Волков был всесторонне талантливый в искусстве человеком, и это еще больше увеличивало его обаяние для наиболее культурных и передовых современников.

Известны имена еще двух-трех человек, к которым был искренно привязан Волков и которые, в свою очередь, платили ему тем же. Он был тесно связан с философом и писателем Григорием Васильевичем Козицким и статс-секретарем Екатерины II писателем Николаем Николаевичем Мотонисом. Этим своим друзьям Волков перед смертью завещал свой единственный портрет, выгравированный с картины Лосенко художником Чемесовым.

Конечно, все похвалы, воздававшиеся Волкову уже при Екатерине II и в ближайшие годы после его смерти, а затем с романтическим восторгом повторяемые в начале XIX века, следует принимать с некоторой критикой. Они, эти похвалы, являлись в известной степени данью восхищения человеку, так много сделавшему для организации русской сцены и для общего развития русского искусства.

Но последние годы жизни Волкова и преждевременная его смерть показывают, что в теплых словах, которыми поминали первого русского театрального деятеля-профессионала его современники, заключалось много неоспоримой правды.

## РОКОВОЙ МАСКАРАД

Шестого января 1759 года в истории «Русского для представления комедий и трагедий театра» произошло важное событие. Из прежнего полуофициального положения, в котором он находился первые два с половиной года своей работы, театр полностью перешел в управление придворной конторы. Изданный указ сообщал повеление императрицы: «Русского театра комедиантам и протчим, кто при сном находится, которые до сего времени были в одном бригадира Александра Сумарокова смотрении, отныне быть в ведомстве придворной конторы и именоваться им придворными».

Вместе с новым званием придворного актера на Федора Григорьевича Волкова возлагались новые обязанности. В том же году его отправили в сопровождении Шумского в Москву, чтобы организовать в прежней столице придворный театр по образцу петербургского.

Впрочем, зародыш драматического театра в Москве уже имелся. Бывший питомец Сухопутного Шляхетного корпуса, директор Московского университета Михаил Матвеевич Херасков организовал труппу из студентов и университетских воспитанников под собственным руководством. Как и Сумароков, Херасков занимался драматургическими опытами, продолжая французскую классическую линию своего старшего товарища по драматургии и по корпусу.

На свои закрытые представления Московский университет приглашал через объявления в газетах все дворянство; лучших студентов-актеров Елизавета велела награждать шпагами.

Наряду с этим закрытым театром в Москве существовала и другая сцена, доступная для всех зрителей. В апреле 1758 года содержатель итальянской оперной труппы Локателли открыл у Красного пруда (теперешняя Комсомольская площадь) «Оперный дом», в котором два раза в неделю выступала университетская труппа. Театр этот, однако, по выражению Штеллина, «недолголетен был».

Приехавшим из Петербурга Волкову и Шумскому не удалось организовать в Москве придворный театр. Но, не выполнив задачи, для которой он приехал, Федор Волков, с его горячей любовью ко всякому проявлению таланта, наметил лучшие силы локателлиевской труппы для петербургского театра.

В начале 1761 года лучшие артисты московской труппы, — среди них

была, по некоторым данным, и Троепольская, — на тридцати почтовых подводах, в сопровождении писаря и двух солдат, были перевезены в Петербург, чтобы придать новый блеск столичной русской труппе.

Но каждый раз, когда Федор Григорьевич задумывался над положением «Русского театра», он чувствовал, насколько непрочно было еще состояние русской сцены. Царица отличалась необычайными противоречиями и в личном характере и во всем образе жизни, которому подражала столичная знать. Так было и с отношением ее к «Русскому театру». Беспорядочная и своенравная русская барыня XVIII века, Елизавета начала с горячей встречи ярославцев, отдачи их в корпус, учреждения «Русского театра», а затем заметно охладела к своей затее, почти не посещала его спектаклей (а раз не посещала царица, отсутствовал и двор), не интересовалась скитаниями «Русского театра» по разным помещениям, наконец, отпускала ему очень мало средств сравнительно с деньгами, которые щедро предоставлялись иностранным труппам. Русский театр, размышлял Федор Волков, начал пускать некоторые корни среди чиновничества, купечества, среднего дворянства — это хорошо. Но самой царице и ее двору русский театр уже пригляделся. Им нужна новая забава.

И как бы в ответ на подобные размышления новая утеха двора не замедлила появиться. Ею сделалась итальянская опера-буфф Локателли, которая начала свои спектакли через полтора года после учреждения «Русского театра».

За пять лет, прошедших с организации «Русского театра» до смерти Елизаветы Петровны (декабрь 1761 г.), упоминание о русской труппе встречается в придворных распоряжениях все реже и реже, а год смерти Елизаветы отмечен только распоряжением генерал-адъютанта Ивана Шувалова об отставке Сумарокова от должности директора театра. В этой обстановке заключительная фраза шуваловского распоряжения о том, что Сумароков «будет стараться, имея свободу от должностей, усугубить свое прилежание в сочинениях, которые сколь ему чести, столь всем любящим чтение удовольствие приносить будут» — звучала, в лучшем случае, прощальным комплиментом, в худшем — явной насмешкой.

К тому же, и это было, вероятно, самым мучительным соображением в театральных раздумьях Федора Григорьевича, его давно уже томила творческая неудовлетворенность. Правда, он добился организации в самой столице постоянного русского театра, но театр этот был далеко не тем, о чем он мечтал в юности, в Ярославле, в корпусе. Придворный театр, в котором он работал, отворял свои двери только людям чиновным, зажиточным, хорошо одетым. Эта чопорная публика размещалась в театре

по чинам, мужчины в мундирах и лаковых башмаках, женщины в богатых нарядах. Пышная придворная прислуга дополняла общую картину театрального спектакля, но как далеко все это от народного увеселения, которое устроил сам Федор Григорьевич в Ярославле, от всех его театральных стремлений!..

Может быть, со смертью Елизаветы Петровны положение дел изменится? Но и годичное царствование Петра III не принесло никакой радости «Русскому театру», Волкову, Дмитревскому.

Круглым неучем приехал в Россию четырнадцатилетний Карл-Петр-Ульрих герцог Голштинский. Даже невежественную Елизавету поразило его тупостью. Вступив на русский престол под именем Петра Федоровича, он боялся всего русского, самой России, окружил себя особой голштинской гвардией из международного сброда и всячески рекламировал свое безграничное преклонение перед... прусским королем Фридрихом II, с которым Россия продолжала вести Семилетнюю войну. Он немедленно прекратил участие России в этой войне, несмотря на все победы русской армии. Прусский верноподданный на русском престоле, Петр III снова вызвал в памяти правящих слоев ненавистный призрак второй бироновщины. Продолжалось это недолго. 28 июня 1762 года его жена Екатерина и ее сторонники произвели дворцовый переворот. Петр III был низложен с престола, Россия получила новую царицу — Екатерину II.

Это событие имеет непосредственное отношение к Федору Волкову, потому что первый российский актер был его прямым соучастником.

Рассказывают, будто Екатерина, прибыв в Измайловскую церковь для принятия присяги, спохватилась, что забыла о заранее заготовленном заговорщиками манифесте. Тогда неизвестный человек из передних рядов, толпившихся перед новой царицей, вызвался прочесть манифест. Держа перед собой лист белой бумаги, он прочел манифест, восторженно принятый собравшейся толпой. Но на листе бумаги ничего не было написано, весь прочитанный текст был экспромтом, а неизвестный чтец был не кем иным, как Федором Григорьевичем Волковым.

Неизвестно, насколько случай этот соответствует действительности, но факты показывают, что с первого же дня своего царствования Екатерина II чрезвычайно благоволила к Волкову. Федор Волков упоминался в числе сорока лиц, которые, как указывало обращение императрицы, побудили ее сердце к скорейшему принятию российского престола и к спасению этим отечества от угрожавших ему бед. Екатерина возвела Волкова в дворянское достоинство и пожаловала ему 700 душ крестьян. В сущности, это была, по понятиям того времени, очень скромная плата за услугу, оказанную

Волковым новой императрице. За свое царствование Екатерина II раздала около 800 тысяч крепостных — в среднем при ней ежегодно переходило во владение дворянства около 24 тысяч человек.

Трудно сказать, что именно заставило Волкова принять такое активное участие в возведении на престол Екатерины II. Вероятнее всего, он связывал с новой императрицей, непрерывно подчеркивавшей свои симпатии ко всему русскому (подобно тому, как ее свергнутый муж делал это по отношению ко всему немецкому), новые надежды на обновление русской сцены, на решительный поворот двора к русскому театральному искусству.

И, казалось, надеждам этим суждено сбыться.

В петербургском театре русская труппа, сразу же по вступлении новой царицы на престол, получила определенный день в неделю (среду) для своих спектаклей, а на время торжественной коронации вся русская труппа во главе с Федором Волковым была отправлена в Москву.

Мало того. Екатерина II поручила Волкову организовать невиданный по пышности уличный маскарад-процессию для всего московского населения.

Волков с большой охотой принялся за выполнение этого поручения новой царицы. Оно вполне совпадало с его личными вкусами, а, главное, очень отвечало тому тайному и заветному стремлению Волкова обслуживать народ полезными увеселениями, которое проникало всю его жизнь и с которым он начал свою актерскую и режиссерскую деятельность. Дать зрелище «простому народу», снова увидеть его лицом к лицу в качестве театральной аудитории — ничего другого так страстно не желал Волков всю свою жизнь! Поручение Екатерины II обещало ему выход из творческого тупика, в котором Федор Григорьевич чувствовал себя все последние годы.

Вместе с Херасковым и Сумароковым Волков составляет план грандиозной уличной маскарадной процессии — «Торжествующая Минерва». Текст песен для хоров пишет Сумароков, стихи к программе — Херасков, а Волков берет на себя руководство всей режиссерской частью и непосредственную организацию процессии. К маскараду выпустили специальную книжку-анонс, отпечатанную в типографии Московского университета.

Нужно было иметь много фантазии и театрального опыта, а, главное, хорошо знать и чувствовать народные вкусы, чтобы в сравнительно короткий срок создать и организовать такую грандиозную уличную процессию. Более двухсот блестящих, фантастически разукрашенных

колесниц бесконечной вереницей двигались по улицам Москвы; каждая была запряжена двенадцатью-двадцатью четырьмя волами. В процессии участвовало около четырех тысяч человек, набранных Волковым из добровольцев.

Маскарад «Торжествующая Минерва» продолжался три дня — 30 января, 1 и 2 февраля 1763 года. Кроме увеселения, он преследовал и нравственные цели — воспитать в народе отвращение к порокам.

Уличная процессия «Торжествующей Минервы», состояла из самых разнообразных картин. Процессия открывалась шествием провозвестника торжества и разделялась на отделения. Каждое отделение обозначалось особым знаком, который вестники несли на шесте.

Первое отделение называлось «Упражнения малоумных», и знак его весь был увешан колокольчиками и куклами. Шествие открывали певцы и музыканты, представлявшие собой двор Момуса. За ним следовало несколько театров с прыгающими и вертящимися куклами. По сторонам на деревянных конях ехали двенадцать всадников с погремушками. На особой колеснице был представлен чуть не весь Парнас, сопровождаемый духовой и роговой музыкой. На других экипажах ехали боги Греции — Марс, окруженный героями древности, Паллада, Бахус...

За богами Греции на колеснице возвышался пышный волшебный замок, в нем молчаливо восседали русские сказочные великаны. За ними потянулись обыденные картины: вертелись качели с веселыми песенниками, представлялась внутренность кабака с толпою пьяниц, выступали судейские подьячие. Ряд персонажей карнавала олицетворял всевозможные пороки: Невежество, Мздоимство, Насилие, Обман.

За ними следовали поезда Спеси, Мотовства, Бедности, которая, очевидно, тоже рассматривалась в те времена правящими классами как органический порок. Маскарад заканчивался торжественным поездом Минервы и Добродетели с их свитами.

Каждое отделение процессии сопровождалось своими хоровыми песнями, очень любопытными по кадансам и припевам. Вот, например, нравоучительная песенка, сочиненная Сумароковым для хора, сопровождавшего Бахуса:

В сырны дни мы примечали:  
Три дни и три ночи на рынке  
Никого мы не встречали,  
Кто б не коснулся хмеля крынки.  
В сырны дни мы примечали:



Шум блистает,  
Шаль мотает,  
Дух летает,  
Хмель шатает,  
Разум тает,  
Зло хватает,  
Наглы враки,  
Сплетни, драки;  
И грызутся, как собаки  
Примиритесь!  
Рыла жалейте и груди!  
Пьяные, пьяные люди,  
Пьяные люди,  
Не деритесь!

Веселье, шум, пышность поезда, пение, музыка и самое содержание «Торжествующей Минервы» очень пришлось по вкусу москвичам, в особенности «простому народу», лишенному всяких увеселений и забав. Он переполнял улицы, усыпал окна домов и даже крыши, несмотря на холодную, зимнюю погоду. «Все сие, — отмечал восхищенный Болотов, — распоряджено было так хорошо, украшено так великолепно и богато, все песни и стихотворения петы были такими приятными голосами, что не иначе, как с крайним удовольствием на все то смотреть было можно».

Создание этого грандиозного народного зрелища было возможно только благодаря напряженнейшей работе такого замечательного театрального организатора и энтузиаста, каким был Федор Григорьевич Волков. Требовались огромное воображение и ловкость, чтобы так оригинально оформить каждое отделение и даже каждую колесницу «Торжествующей Минервы», не дать им смешаться в кривых улицах и переулках тогдашней Москвы, не нарушить порядка отдельных частей процессии, точно соблюдать маршрут и т. д.

Федор Григорьевич был совершенно неутомим. Целые дни разъезжал он верхом по московским улицам. Его кудрявые волосы развевались в морозном воздухе, его возбужденные распоряжения слышались в самых разнообразных частях Москвы. Он мелькал то на трудном повороте процессии, поворачивавшей из одной улицы в другую, то спокойно сидел на коне, ожидая подъезжающий к мосту карнавал и еще издали заботливо

оглядывая вереницу пестрых, нарядных и шумных экипажей. Все три дня маскарада Волков не знал ни минуты покоя, не чувствовал никакой усталости.

Зато, когда лихорадочные дни торжества прошли, Федор Григорьевич почувствовал сильное утомление, а затем какое-то недомогание. Сперва ему казалось, что это пустяки, но вскоре болезнь уложила неустойчивого актера в постель.

Двор интересовался состоянием его здоровья. Екатерина присылала к нему своих врачей. Было уже поздно... У Волкова началась, как говорили в старину, «гнилая или воспалительная горячка», т. е. тиф.

Жизнь первого актера и организатора русского профессионального театра таяла с каждым днем. 4 апреля 1763 года, на тридцать пятом году жизни, Федора Григорьевича Волкова не стало. Раньше всех выбыл из состава первой русской труппы главный ее организатор...

## ПАМЯТИ ВОЛКОВА

Страстный театрал Виссарион Григорьевич Белинский, придя однажды на спектакль, увидел, что он несколько рано явился в храм своего любимого отдыха.

В ожидании поднятия занавеса Белинский дал «полную волю своей мечтательности». «Скоро ли, думали мы, в русских утвердятся полное уважение к самим себе, к своему родному, без ненависти и враждебного пристрастия ко всему достойному уважения у иностранцев? А этот гениальный рыбак, это дивное явление, которому мало равных в истории человечества?.. А этот сын купца, пасынок кожевенного заводчика, отец русского театра?»

И Белинский начал раздумывать, какая завидная участь ожидала бы память Волкова, живи он в условиях сколько-нибудь культурного государства, ценящего своих лучших людей, а не в палочной атмосфере чиновно-дворянской России. «Вот, например, этот Волков — будь он иностранец, его соотечественники давно бы истребили его жизнь на трагедии, комедии и драмы, оперы, водевили, романы, повести, сказки; а у нас нет даже полной его биографии, потому что негде взять фактов о подробностях его жизни, а многие не знают его и имени»<sup>[23]</sup>.

Скорбные размышления Белинского относятся к 30 — 40-м годам XIX века.

Размышлениям этим суждено было predetermined отношение царского режима к памяти Волкова за все долгие и свирепые годы существования русской монархии.

Прошло еще четверть века. Через сто лет после возникновения в Петербурге «Русского для представления комедий и трагедий театра» в Ярославль, на родину его организатора, приехал на гастроли Михаил Семенович Щепкин. В день приезда знаменитый артист был приглашен на обед к местному предводителю дворянства. Заговорили о театральном искусстве, о прошлом и настоящем русской сцены. Щепкин сперва задумался, как бы что-то припоминая, а потом произнес с увлечением: «А кому мы всем этим обязаны? Кто, где, когда, впервые привил к нашей жизни новое искусство? Он, незабвенный наш Федор Григорьевич Волков, здесь, в Ярославле, сто лет тому назад, и мы ничем почти не почтили этого человека!»

Через две недели ярославские гастроли Щепкина закончились.

Представители местного общества дали в честь отъезжающего гостя обед у директора лицея. За обедом говорились речи, с уважением отмечалось пятидесятилетнее служение московского артиста русскому искусству. Когда все окружили престарелого актера, пили за его здоровье, Михаил Семенович снова вернулся к мысли, которая, повидимому, настойчиво волновала его все эти дни. «Вы балуете меня, старика, — я не заслужил такого радостного приема. Не зная за собой больших услуг искусству, я утешаюсь тем, что добросовестно служил ему, трудился... Волкову, Волкову, Волкову всем мы обязаны...»

И Щепкин закончил свои слова горячим предложением соорудить памятник инициатору русского профессионального театра.

Увы! Призыв Щепкина на ярославском обеде остался гласом вопиющего в пустыне. Его предложение не получило никакого практического отклика.

Прошло свыше тридцати лет. В 1888 году, в годовщину дня рождения Волкова — 9 февраля, антрепренер ярославского театра дал спектакль; часть сбора предназначалась для сооружения в Ярославле памятника Волкову. Эта часть выразилась в сумме... 32 рублей. Тридцать два рубля на памятник Волкову передали губернским властям; они признали, что это начинание заслуживает внимания и обратились за поддержкой в столицу. Но на этом дело и приостановилось. Правительство Александра III нашло, что организация первого русского театра — еще не такая значительная общегосударственная заслуга, которая позволяла бы отметить имя Волкова наряду с именами других русских деятелей.

Какими невероятными кажутся все эти факты в наши социалистические дни, когда театр и актерский труд окружены у нас атмосферой невиданного во всем мире внимания, заботы, поддержки!

Тяжелый путь пришлось пройти русскому актеру от Васьки Мешалкина, Тимошки Бубликова, Федора Волкова до их последователей и продолжателей вплоть до Октября 1917 года. Этот страдальный путь дореволюционного русского актера отмечен и на театре. Драматург А. Н. Островский посвятил жизни русского актерства второй половины XIX века несколько пьес: «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые». В роли носителей внутреннего конфликта неизменно выступают в них актеры и актрисы. В столкновениях с социальными группировками господствующих тогда классов русского общества все эти Счастливицы, Несчастливицы, Негины, Кручинины, Шмаги, Незнамовы вынуждены признать себя побежденными. Иначе и не могло быть. Русская буржуазия до самого Октября считала «комедиантов» низшим слоем, а если и

оказывала наиболее известным из них знаки внешнего почтения, то, в сущности, это только подчеркивало приниженное положение всей остальной актерской массы.

Нужна была Великая социалистическая революция, потребовались величественные годы гражданской войны и пятилеток, чтобы театры, наряду с лучшими из лучших воинскими частями, академиями, шахтами, начали получать ордена Ленина, чтобы волжские пароходы стали носить имена периферийных и столичных актеров, чтобы виднейшие артисты страны сделались членами местных и центральных органов Советской власти, чтобы десятки из них получили знаки высшей награды Советского Союза.

Уничтожая противоречия между городом и деревней, социалистическая революция стирает различие между столицей и «провинцией». Этот процесс очень наглядно виден и на периферийных театрах. Столичные театры выезжают в самые глухие углы страны, в Заполярье, а лучшие периферийные театры, и среди них Ярославский, получивший только после революции имя Федора Волкова, — с успехом работают над своими спектаклями, чтобы показать их и столичному зрителю.

Для дела, которому почти два века назад отдал весь свой ум и талант, всю свою жизнь Федор Григорьевич Волков, только теперь, в социалистическом Союзе советов, открываются поистине безграничные горизонты.

# Приложения

# I. БЛИЖАЙШИЕ СПОДВИЖНИКИ ФЕДОРА ВОЛКОВА

Биография Федора Волкова, когда она будет полностью разработана, может служить как бы схемой первой главы книги о профессиональном русском театре.

Такое обобщение относится ко всем виднейшим деятелям нашего театра (подобный процесс нетрудно проследить и в истории западного театра). Волков, Каратыгин, Мочалов, Щепкин, Садовские, Ермолова, Станиславский, Мейерхольд. Рассказ о каждом из них — история целого периода в жизни русского театра.

Первые годы профессионального русского театра содержали, естественно, особые трудности. Надо было строить и укреплять организационно оба русских театра — в Петербурге и в Москве. Надо было положить начало оригинальной русской драматургии. Надо было создать стиль игры молодых русских актеров, а для этого требовалось изучить сценический опыт лучших западных актеров. Во второй половине XVIII века французский и английский театры выдвинули уже таких мировых артистов как Гаррик, Лекень, Тальма (не говоря об умершем в середине XVII века Мольере), таких артисток как Лекуврер, Клерон, Дюмениль. Наконец, надо было воспитать новое поколение русских актеров — первую смену работников молодого театра.

Эти сложные задачи были решены — в первом приближении — деятелями «Русского театра» — Волковым, Сумароковым, Дмитревским, Троепольской. Было бы неверным считать, что каждый из них имел-свою точно разграниченную «сферу деятельности». Наоборот, деятельность каждого из участников театрального триумvirата (о педагогической работе Т. Троепольской осталось, к сожалению, очень мало упоминаний) поражает своим кипучим разнообразием. Федор Волков играет на сцене, сочиняет музыку к первой русской опере, ездит в Москву для организации там русского театра, пишет песни. Сумароков непосредственно руководит петербургским театром и создает репертуар русской сцены почти на полвека. Дмитревский занят во всех спектаклях как актер, много переводит и сочиняет, а, главное, вырабатывает первую русскую систему актерской игры.

Поэтому, говоря о жизни Федора Волкова, необходимо хотя бы кратко рассказать о его ближайших сподвижниках.

...Вот по коридору придворной статс-конторы в вечных хлопотах о жалованьи актерам, музыкантам, пьесах, помещении стремительно проносится один из них, что-то выкрикивая на ходу своим картавым голосом. На нем нарядный бархатный кафтан с дорогими кружевными манжетами. Цвет их трудно определить, потому что они всегда покрыты густым слоем нюхательного табаку, который стремительный человек непрерывно выхватывает пригоршнями из кармана своего камзола. Он непрерывно моргает ресницами, не может ни минуты усидеть на месте, кипит, суетится — по его собственному выражению, вечно летит из мысли в мысль, бежит из страсти в страсть. У него острый язык, и он без стеснения режет правду в глаза. Его быстрая речь настолько занимательна, что в светских гостиных Петербурга, он, несмотря на свое заикание, считается одним из самых интересных собеседников.

У него повышенное самолюбие. Он не выносит противоречий, и однажды у себя в деревне, погнавшись со шпагой в руках за собственным камердинером, в пылу гнева даже не заметил как попал в пруд, к великому удовольствию сбежавшихся мальчишек. Он вспыльчив до крайности и поэтому рассорился со всеми своими родными, разъехался с первой женой и нажил себе гораздо больше врагов, чем личных друзей, а последние годы своей жизни провел в обстановке почти полного одиночества.

Но в этом неуравновешенном человеке наряду с дикими выходками (вполне соответствовавшими нравам блестящей, но невежественной эпохи) часто проскальзывали порывы горячего и отзывчивого сердца. Он не выносит, когда в его присутствии в дворянских гостиных хозяева называют своих людей — «хамово колено», и часто навсегда убегает из таких домов. Встретившись с полураздетым бедняком, он сбрасывает с себя дорогой кафтан, протягивает его встречному и быстро вскакивает в свою карету, не желая слышать благодарности изумленного нищего. Впрочем, личная доброта этого человека не заглушает в нем классовых инстинктов. Когда через несколько лет на юго-востоке России вспыхнет казацко-крестьянская революция и ее вождь Емельян Пугачев будет изменнически выдан властям, человек в нарядном бархатном кафтане немедленно напишет кровожадные стихи, в которых потребует самой жестокой и мучительной казни для «бунтовщика».

Перед нами — Александр Петрович Сумароков, директор «Русского театра» и первый русский драматург.



Роль его в русской драматической литературе XVIII столетия настолько значительна, что о первом полувеке русского театра можно говорить почти как о сумароковском периоде нашего театрального искусства. Влияние Сумарокова, как драматурга, впрочем, не ограничивается XVIII веком.

В 1810 году Михаилу Семеновичу Щепкину, тогда уже видному актеру, пять лет бывшему на виду у публики и получавшему самый большой оклад (350 рублей ассигнациями), случилось увидеть в деревне Юноковке, близ Курска, комедию Сумарокова «Приданое обманом». Главную роль Солидара, обманутого скупца, играл великосветский любитель, вельможа времен Екатерины II — князь П. В. Мещерский.

«Пьеса кончилась. Все были в восторге, — вспоминает об этом спектакле М. С. Щепкин<sup>[24]</sup>, — все хохотали, а я заливался слезами, что всегда было со мной от сильных потрясений. Все это мне казалось сном, и все в голове моей перепуталось... Я тут же выпросил эту комедию переписать — и переписал ее, не вставая с места. Из Юноковки я поехал в деревню к своим и всю дорогу не выпускал пьесы из рук; по приезде, через сутки, я знал уже всю комедию на-память».

К сочинению театральных пьес Сумароков пришел не сразу. Он начал как лирический поэт и, уже выйдя из Сухопутного Шляхетного корпуса (апрель 1740), продолжал сочинение стихов, любовных песенок, эклог — произведений, на которых он учился русскому стихосложению и выработывал свой язык. Пожалуй, это было труднейшим делом для русского писателя за полвека до рождения Пушкина. Когда через семь лет Сумароков сочинением «Хорева» начал драматургическую деятельность, которую он признавал главным делом своей жизни, то перед ним была уже готовая драматическая *форма*, которую он целиком и перенес на русскую сцену: французская придворно-классическая драма.

Сумароков написал около двадцати пяти произведений для театра — комедий, трагедий, драм, «прологов», балетных либретто. Наиболее важными являются трагедии. В них Сумароков тщательно подражает французским классикам. И когда Г. В. Плеханов замечает, что «Русская трагедия XVIII века сотворена хотя и неумелыми руками, но по образу и подобию французской», он имеет в виду прежде всего Сумарокова. Первый русский драматург-профессионал не стесняется копировать у Корнеля, Расина, Вольтера не только характеры и сценические положения, но даже целые куски, и не скрывает этого плагиата. В ответ на подобные упреки Сумароков отвечал открыто: «Из сочинений господина Вольтера, господина Расина и господина Корнеля, не таясь, заимствовал».

Сумароков очень свободно обращается с хронологией и историей, хотя, разумеется, историзм того времени был во многих случаях не ближе к истине, чем свободная фантазия художника. Так, в «Синаве и Труворе» он совершенно исказил известный летописный рассказ о призвании варяжских князей. В семи трагедиях Сумарокова на сюжеты русской истории действительные события настолько извращены, что трагедии эти связаны с историей только именами действующих лиц.

В русскую трагедию и драму Сумароков тщательно переносил все законы, типичные для французского придворного классицизма: соблюдение «трех единств» (места, времени и действия), преобладание в героях одной страсти, строгое разделение элементов трагического и комического, присутствие обязательных наперсников и наперсниц. Он пытался даже сформулировать свои теоретические взгляды на драматургию; трагедия, по его мнению, имеет своей целью

Принудить чувствовать *чужие* нам напасти  
И к добродетели направить наши страсти.

Интересным примером сумароковского подхода к задачам трагедии служит «Гамлет», написанный им в 1748 году и через два года сыгранный на кадетской сцене. За два года до этого вышел второй том «Английского театра» Делапласа, содержащий вольный перевод шекспировского «Гамлета». Зная требования своей публики и критики, воспитанных на французской классической школе, Делаплас счел нужным в специальной статье защитить Шекспира от обязательных упреков в грубости, резкости и т. д. Сумарокову, убежденному поклоннику французской школы, решительно не понравилось произведение Шекспира — «пьяного дикаря, лишённого искры вкуса и всякого знания правил».

И Сумароков принимается за полную переделку пьесы гениального английского драматурга. Он подчиняет своего «Гамлета» закону трех единств, убирает из пьесы все сверхестественное, вводит неизменных наперсников и наперсниц.

Строя пьесы по французским придворно-классическим образцам, Сумароков делал своих трагедийных персонажей скорее марионетками, чем живыми действующими лицами, выводил их лишь как носителей определенных страстей, добродетелей или пороков. Эти качества, в сущности, и изображали на сцене первые актеры «Русского театра».

Такой же обнаженно дидактический характер носит и большинство

сумароковских комедий. Из них наиболее любопытной является «Тресотиниус».

«Тресотиниуса» Сумароков написал в 1750 году, и этой комедией ввел в русскую словесность последний из западных литературных жанров (комедийный), достигших в Европе широкого развития. «Тресотиниус» — одноактная комедия, по общей схеме и по ряду деталей взятая у Мольера («Ученые женщины»), близка к фарсу и очень несложна по содержанию. Оронт, полный почтения к учености педанта Тресотиниуса, хочет выдать за него свою дочь Кларису, хотя она любит Доронта. Впрочем, оба влюбленные почти не предпринимают никаких шагов, чтобы устроить свое счастье. Только под конец выясняется, что они уговорили подьячего заменить в брачной записи имя Тресотиниуса именем Доронта. Сумароков написал эту комедию в одни сутки, преследуя свои литературно-полемиические задачи: он хотел показать как легко ему высмеять писателя В. Тредьяковского, которого современники быстро узнали в лице Тресотиниуса. В середине 50-х годов Сумароков и Тредьяковский находились в яростной вражде.

Вызов был принят. Вскоре после появления «Тресотиниуса» Тредьяковский подверг первую комедию своего противника подробному анализу. Излагая свои принципиально литературные возражения, Тредьяковский подверг резкой критике и личность самого «северного Расина», которому он посвятил язвительное двустишие:

Кто рыж, плешив, мигун, заяка и картав,  
Не может быть в том никак хороший нрав.

Главный недостаток «Тресотиниуса», как и других комедий Сумарокова, состоял в том, что характеры своих комедийных персонажей автор, как и в своих трагедиях, раскрывал не в действии, а в их собственных рассказах или сообщениях о них окружающих. Таким образом, Сумароков писал, собственно, не комедии, а диалогизированные едкие сатиры в лицах. Все же в комедиях Сумарокову удалось показать несколько характерных персонажей XVIII века: религиозную, но втайне развратную барыню, ненавистного щеголя-петиметра, трусливого хвастуна-офицера, взяточника-подьячего и т. д. Очень метко пародирует Сумароков в своих комедиях речь современного ему русского дворянства, пересыпанную русско-французскими словечками и выражениями: «сантирую к тебе» (чувствую, взываю), «я вас эстимую» (уважаю),

«мепризирую» (презираю), «адорирую» (обожаю) и т. д. Как бы в пику петиметрам, искажавшим русскую речь, Сумароков охотно разбрасывает в своих комедиях народные пословицы и выражения.

Если пьесы Сумарокова не давали анализа душевных переживаний, исторического и психологического правдоподобия и т. д., то все же они были русскими, хотя бы по языку; поэтизируя чувства и страсти русского дворянства, они жестоко бичевали пороки чиновничества, откупщиков и в известной мере проводили в сознание передовой части русского общества гражданские идеалы растущей буржуазной западной Европы, ее принципы личного и общественного поведения. Не забудем, что Франция в это время шла к своей великой буржуазной революции.

Так открывал Сумароков историю новой русской драмы, первыми исполнителями которой на сцене явились Волков, Дмитревский и собранная ими труппа.

Гражданская струя, явственно бившая из пьес Сумарокова, особенно из его комедий, сильно мешала карьере первого русского драматурга все пять лет (1756–1761), когда он занимал официальную должность директора «Русского театра». Гофмаршал граф К. Сивере, занимавший должность прокурора при театре, не мог простить «северному Расину» его острых нападок на подьячих, офицеров и т. д. и всячески затруднял его работу.

Сумароков вошел в русскую историю и как один из первых редакторов-издателей. В 1759 году он предпринял издание «Трудолюбивой пчелы», первого частного журнала в России. «Трудолюбивая пчела» выходила только один год, но энергичный редактор успел поместить в журнале много разнообразных произведений, преимущественно собственного сочинения.

...«Чиновничье-дворянская монархия»<sup>[25]</sup>, как характеризует Ленин русский абсолютизм XVIII века, раздавила Сумарокова так же, как раздавила многих его славных современников. После отставки из театра он поселился в Москве. Здесь за долги описали его дом, книги, эстампы, драгоценные подарки царицы. За два года до своей смерти совершенно разоренный Сумароков решился продать самое дорогое, что у него было — библиотеку. «Книг осталось у меня мало, — писал он неизвестному корреспонденту, — да и те я ныне продать намерен с 400 волумов [томов] и с полтора ста участных сочинений, например, опер, комедий, трагедий и прочего тому по малости подобного; желал бы я, чтобы сии книги, питавшие так долго мою музу, достались в хорошие руки»<sup>[26]</sup>.

Прошло еще несколько месяцев. Опутанный сетями приказного

крючкотворства, против которого он так боролся в театре, покинутый всеми, спившийся с горя, окруженный врагами, Сумароков быстро отходил от литературного труда и умер в нищете 1 октября 1777 года.

Московские актеры похоронили его в Донском монастыре за свой счет. За его гробом шли только два посторонних человека.

\*\*\*

Если в историю русского профессионального театра Федор Волков входит преимущественно как организатор, не успевший за свою короткую жизнь развернуть чисто актерские способности, то основателем системы, школы, традиций нашего театра в первые полвека его работы явился земляк и ближайший товарищ Волкова — Иван Афанасьевич Дмитревский, блестящий актер-исполнитель, актер-педагог, писатель, драматург, критик, оратор, историк.

Ярославец по происхождению, он родился между 1733 и 1736 годами (сам он говорил о первой дате) в семье местного священника Нарыкова или Дьяконова. Обладая живым умом и литературными склонностями, Ванюша Нарыков вместе с Федей Волковым был тесно связан с немцем-пастором ссыльного Бирона, принимал активное участие в ярославских спектаклях волковского театра, играя женские роли.

В Сухопутном Шляхетном корпусе, где он учился вместе с братьями Волковыми, он приобрел хорошее знание языков — немецкого, французского, итальянского.

С пребыванием молодого ярославца в Шляхетном корпусе и любительскими спектаклями — молодой кадет продолжал играть в них женские роли — связана легенда о получении им фамилии, под которой он вошел в историю русского театрального искусства.

Елизавета, как отмечалось, любила театр преимущественно с внешне-показной стороны.

Любимым развлечением царицы служили свадьбы прислуги. Она сама убирала невесту к венцу и потом в щелочку двери с живейшим интересом любовалась весельем свадебных гостей. Если можно убирать голову своей служанки, почему нельзя для собственной забавы делать то же с головами комедиантов? И Елизавета охотно готовила к выходу на сцену женоподобных кадетов, исполнявших женские роли (например, Свистунова), не жалея для этого ни времени, ни денег, ни вещей из собственного гардероба.

Однажды, когда царица украшала голову Нарыкова, игравшего Оснельду, ее поразила красота молодого актера-кадета и удивительное сходство с польским графом Дмитровским. — «Он был графом в Польше, а ты будешь царем на русской сцене» — будто бы предсказала Елизавета и велела молодому актеру принять с этого спектакля фамилию Дмитревского. Легенда эта не подтверждается фактами. Несомненно только, что фамилию Дмитревского молодой ярославец принял уже в Петербурге, в корпусе.

Пока четверо ярославцев обучались в корпусе, в готовившуюся русскую труппу были приняты русские актрисы. Одной из них была Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина, будущая жена Дмитревского. В сентябре 1758 года Дмитревский, с разрешения директора театра, женился на молодой актрисе.

Уже с первых лет работы в «Русском театре» Дмитревский выдвинулся на одно из самых видных мест. Однако определить актерские достижения и стиль игры в первое десятилетие его участия в «Русском театре» трудно: слишком сильно еще обаяние «первого российского актера» Федора Волкова, слишком ограничен репертуар, слишком бледны и неясны еще общие принципы игры. Хороших актеров в труппе пока мало — и сегодня Дмитревский играет Гамлета в сумароковской трагедии, завтра мольеровского Тартюфа, послезавтра какую-нибудь бытовую роль одуряченного провинциального купца.

Начиная с года организации «Русского театра», Дмитревский уделяет все свои досуги переводам — молодой театр остро нуждался в репертуаре. Он перевел и частью написал самостоятельно несколько десятков комедий, драм и трагедий. Некоторые свои переводы с французского Дмитревский печатает в сума роковском журнале «Трудолюбивая пчела».

После смерти Волкова (1763) все признают за Дмитревским большой актерский талант, природный ум, знание жизни, солидное образование. Нехватает одного — хорошего знакомства с зарубежным театром, овладения западной сценической школой. И в сентябре 1765 года Екатерина II посылает Дмитревского в первое заграничное путешествие, продолжавшееся около года.

Дмитревский поехал сперва в Германию; но немецкое сценическое искусство являлось в ту эпоху лишь вариацией французского, сами немецкие актеры воспитывались на произведениях французских классиков.

Русский актер спешит в Париж — центр тогдашнего сценического искусства. Здесь он знакомится с первым французским трагиком Лекенем и известной французской актрисой Дюмениль. В зрительном зале парижского театра Дмитревский день за днем тщательно изучает сценическую игру

«исполина театрального искусства» Лекеня и великой Дюмениль. «Лекень и Дюмениль — это трагические божества», — отзывался уже в глубокой старости Дмитриевский о своих кумирах, вспоминая о первом заграничном путешествии.

Восемь месяцев прожил Дмитриевский в Париже, внимательно изучая французскую сцену, французский театральный мир. Он подружился с Лекенем, и дружба эта приняла самый тесный характер. И когда для Дмитриевского пришло, наконец, время отправиться, по петербургской инструкции, в Англию, чтобы поучиться у светила английской сцены — великого Гаррика, Лекень не захотел покинуть своего нового русского друга. Ему тоже полезно посмотреть на великого английского коллегу; и весной 1766 года Дмитриевский и Лекень вместе выехали в Англию.

Гаррик, находившийся уже на закате своей сценической деятельности, встретил гостей с большим радушием. Он уже страдал одышкой, редко появлялся на сцене, но для Лекеня и Дмитриевского сделал исключение и выступил два-три раза. Он играл в «Макбете», в комедии «Как вам это нравится?» и в небольшой пьесе собственного сочинения «Табачный продавец».

Спектакли эти были необыкновенно поучительны для русского актера. Дмитриевский увидел артиста, воспитанного уже не на произведениях французских классиков, но на великом Шекспире и новой английской драме. В сопоставлении двух современных ему величайших артистов Дмитриевский, повидимому, все же отдавал предпочтение французскому трагику. «Гаррик, — утверждал впоследствии Дмитриевский, — был великий человек, но скорее комедиант, чем актер, т. е. подражатель природе в обыкновенной нашей жизни, между тем как Лекень создавал типы персонажей исторических».

В продолжение своего пятимесячного пребывания в Лондоне Дмитриевский и Лекень тесно подружились с Гарриком. В дружеских беседах три артиста горячо обсуждали основные вопросы театрального искусства и всей театральной жизни. Реалист Гаррик не раз упрекал французских актеров в том, что они заботятся главным образом о выработке звучного голоса, четкой дикции и об искусстве декламации, но пренебрегают столь необходимой настоящему актеру мимикой.

Сам Гаррик был неподражаемым мимистом. Он замечательно изображал одним только лицом всю гамму сложнейших душевных переживаний — от безнадежного отчаяния до самой искренней веселости. Своими лицевыми мускулами он владел в такой степени, что мог, как утверждали современники, одновременно одной половиной лица плакать,

другой — смеяться.

Однажды Гаррик забавлял обоих гостей-актеров, показывая им мимические фокусы. Вдруг Дмитревский, внимательно следивший за актерскими упражнениями хозяина, побледнел, забормотал какие-то невнятные слова и, как сноп, повалился в кресло. Гаррик и Лекень очень перепугались непонятого припадка, бросились посылать за доктором... К общему удивлению и радости, Дмитревский как ни в чем не бывало поднялся с кресла и начал удовлетворенно хохотать. Своим мнимым припадком он хотел только показать обоим друзьям, что и «на берегах Невы есть так же, как и на Темзе и Сене, свои Лекени и Гаррики». С этого дня расположение Гаррика к Дмитревскому усилилось еще больше.

...Как ни приятны и полезны были западные встречи Дмитревского, срок его поездки кончался, надо было возвращаться в Петербург.

В начале ноября 1766 года Дмитревский вернулся на родину. Через неделю после его приезда в театре Зимнего дворца был назначен специальный спектакль, на котором ему предстояло после годичного перерыва снова выступить перед придворной публикой, продемонстрировать результаты своего заграничного обучения. Для этого спектакля — 16 ноября — был назначен сумароковский «Синав и Трувор», так хорошо знакомый столичным зрителям. Это был удивительный спектакль, один из тех, которые остаются в истории театра. Перед изумленными зрителями выступил уже не ученик Сумарокова, полулюбитель, полупрофессионал, не обычный актер «Русского театра», каким видели его петербургские театралы еще год назад. Уверенным в себе мастером, творчески впитавшим лучшие достижения театрального Парижа и Лондона, предстал Дмитревский в этом знаменательном спектакле. С этой поры начался расцвет артистической деятельности Дмитревского, выработка и утверждение им своей системы сценической игры, создание русской театральной школы, строгое разделение на амплуа. По своему внутреннему складу и внешней манере игры Дмитревский был убежденным классиком — недаром еще в первую заграничную поездку он предпочел Лекеня реалисту Гаррику. Громадное количество разнообразных сыгранных им персонажей, начиная с женских, — за свою долгую жизнь Дмитревский сыграл не менее пятидесяти ролей — дало Дмитревскому прежде всего отличную техническую школу, позволило уверенно овладеть внешними приемами актерской игры. Свои сценические приемы Дмитревский испытывал и в комедии, и в трагедии, и в водевилях, и в фарсах, и в драме — и во всех этих жанрах возбуждал восторг зрителей.

Восхищение игрой Дмитревского было у его современников столь



велико, что рядом с ним, казалось зрителям, все другие актеры отходят на задний план. Эту именно мысль высказал Сумароков в стихотворении, посвященном знаменитому актеру:

... На театре Дмитревский лишь явится  
В других тогда пред ним искусство все затмится

Восторг современников объяснялся прежде всего тем, что в отличие от пылкого, но неровного Волкова Дмитревский прекрасно владел собой на сцене. Он великолепно учитывал все свои актерские средства и недостатки (слабый голос) и, как рассудочный актер, не упускал в своей работе ни одной интересной детали, которая могла бы привлечь зрителя.

Часть современных Дмитревскому критиков отмечала искусственную, холодную деланность его игры, и, повидимому, она не совсем ошибалась.

Внутреннюю комическую силу Дмитревский обычно заменял тщательно разработанными приемами внешнего комизма, а подлинную трагическую борьбу, страсть, пафос — трагическими эффектами. «Это был, — пишет его современник С. П. Жихарев, — актер умный, не увлекающийся, владевший собой даже в самых патетических местах; всегда кокетлив, думал об эффекте... В трагедиях он был напыщен и холоден, в комедиях был превосходным актером в ролях резонеров».

Общий стиль игры Дмитревского, повидимому, вполне покрывается тем определением «настоящего», «мастерски-профессионального» актера рассудочного типа, которое уже в XIX веке сформулирует французский артист Коклен: «Актер должен настолько владеть собой, чтобы даже тогда, когда персонаж, им изображаемый, плачет, он оставался бы холоден как лед; как равнодушный ученый, должен он анатомировать каждый дрожащий нерв и обнажать каждую трепещущую артерию, все время сохраняя беспристрастие богов древней Греции, следя за тем, как бы не прорвался к сердцу поток горячей крови и не испортил бы его творения».

Но, давая эту характеристику сценическому стилю Дмитревского, нельзя забывать одного важного обстоятельства. Театральные недостатки «первого русского актера» (после смерти Федора Волкова) являлись в то же время и общими недостатками театра его века. Искусственные приемы, которыми Дмитревский заменял недостаток непосредственного чувства, были вполне во вкусе современной ему дворянской публики. Неслучайно одной из лучших ролей Дмитревского был резонер Стародум в «Недоросле», — роль, за которую в бенефис ему бросили кошелек с

деньгами, по обычаю того времени.

Это высокое профессиональное мастерство Дмитревского сыграло большую роль в истории нашего сценического искусства. Если Федор Волков не успел создать своей школы и в дальнейшем сценическая традиция его игры только иногда вспыхивала в таких ярких актерах «нутра» как Мочалов или Яковлев, то Дмитревский воспитал и создал в России целую сценическую школу. Через несколько десятков лет школа выдвинет М. С. Щепкина и группу блестящих мастеров московского Малого театра и в особенности петербургской «Александринки». К этому надо добавить, что Дмитревский уже отчетливо понимал всю необходимость создания в спектакле «ансамбля» (общего стиля игры всех участников и их общения между собою) — мысль, которую полностью реализует только в конце XIX века Московский Художественный театр.

С февраля 1767 года до сентября 1768 года Дмитревский находился во второй заграничной поездке. Возвратясь из Европы, он снова поразил современников новым уровнем своей игры. «Не взирая на превосходные таланты господина Федора Волкова, господин Дмитревский так в путешествиях усовершенствовал свои способности, что умел вознаградить рождающемуся театру нашему сего отличного актера», — с радостью отмечал один из современных зрителей.

Вторую половину своей жизни Дмитревский посвятил преимущественно педагогической и режиссерской деятельности. Он руководил театральной школой, где учениками его были Е. Семенова, А. Яковлев, В. Померанцев и другие. В 1783 году его назначили «российских актеров инспектором», в 1791 году — главным режиссером придворных театров. Режиссерские обязанности Дмитревский выполнял со своим обычным умом и большой опытностью. Он настойчиво продвигал на сцену русские национальные пьесы, новинки русской драматургии.

Прослужив пятьдесят лет русской сцене, Дмитревский мог удовлетворенно оглянуться на свой долгий жизненный и актерский путь: русский театр уже прочно стоял на ногах, двигаться вперед было легче.

Российская Академия наук избрала *актера* Дмитревского своим членом. Но все ее внимание к новому академику выразилось в том, что она *дважды* затеряла составленные старейшим артистом исторические записки о русском театре.

Скончался Дмитревский в октябре 1821 года дряхлым, ослепшим стариком.

Дмитревский пережил всех своих друзей-соратников по первой русской профессиональной труппе, и среди них знаменитую трагическую актрису Татьяну Михайловну Троепольскую.

Она вступила на сцену вместе с мужем — регистратором сенатской типографии Александром Николаевичем Троепольским. Еще не установлено точно, где начинала свою сценическую карьеру Троепольская — в Москве или Петербурге, но, несомненно, она была одной из лучших учениц и последовательниц Волкова в петербургской труппе. Наиболее восторженные современники — среди них слышался голос и близко знавшего французский театр Дмитревского — даже сравнивали ее с такими актрисами как Дюмениль, Клерон, Лекуврер. Троепольская выступала и в комедиях и в драмах. Но основным ее призванием были трагические роли, которым соответствовали и ее блестящие внешние данные и общий повышенный тон ее игры, близкий к сценической манере Федора Волкова.

Троепольская играла всех сумароковских героинь, но лучшей ее ролью являлась Ильмена в «Синаве и Труворе». Именно эту роль она исполняла в тот памятный вечер 16 ноября 1766 года, когда вернувшийся из Парижа и Лондона Дмитревский демонстрировал царице и придворной публике плоды изучения западноевропейского сценического искусства. В этот ответственный вечер Троепольская сумела не ступать даже рядом со своим знаменитым партнером, и о спектакле этом Сумароков написал специальное стихотворение.

Троепольская выступала часто и почти всегда с большим подъемом. Заболев в конце своей жизни чахоткой, она и умерла (в марте 1774 года) на актерском посту — в своей артистической уборной, гото вясь к выступлению в очередной премьер.

## II. ПРИМЕЧАНИЯ

*Барон, Мишель* (1653–1729) — знаменитый французский трагический актер. Воспитанник Мольера и сторонник его взглядов на театральное искусство, Барон решительно боролся с напевной патетической декламацией и внешними приемами, характерными для аристократического театра, закладывая фундамент буржуазного сценического стиля. Барон занимался также драматургией; его сочинения вышли в середине XVIII века.

*Гаррик, Давид* (1717–1779) — знаменитый английский актер и театральный деятель XVIII века. С 1747 г. Гаррик руководил большим театром «Дрюри-Лен» в Лондоне, сделав за тридцать лет своей работы этот театр лучшим в Англии. Гаррик играл с одинаковым успехом трагические и комические роли, предпочитая, главным образом, шекспировский репертуар. Его гастроли во Франции и Италии (1763–1765) содействовали ознакомлению этих стран с драматургией Шекспира. Блестяще владея искусством внешнего перевоплощения, Гаррик явился одним из пионеров реализма, относясь отрицательно к застывшим условностям французского классического театра. Гаррик написал также несколько комедий, фарсов и переделок старинных пьес.

*Гороскоп* — термин из области лженауки — астрологии. Гороскопом в старину назывался особый чертеж с изображением расположения небесных светил во время рождения человека или в другие важные моменты его жизни. Служил для предсказания будущей судьбы человека.

*Дюмениль, Мария Франсуаза* (1713–1803) — одна из известнейших французских актрис классического театра XVIII века. По стилю своей игры Дюмениль была актрисой «нутра», «вдохновения», и игра ее, при всем таланте исполнения, была неровной. Ее теоретический спор со своей соперницей — актрисой Клерон о принципах актерской игры составил важный этап в развитии теории актерского искусства.

*Козицкий, Григорий Васильевич* — литературный деятель екатерининской эпохи, статс-секретарь Екатерины II. Прекрасно знал языки и поместил в «Трудолюбивой пчеле» Сумарокова (1759) ряд переводов из греческих и римских классиков.

*Корнель, Пьер* (1606–1684) — известный французский драматург, создатель классической трагедии. Его знаменитая трагедия «Сид» (1636) явилась крупным событием в истории французского театра. Однако

постановка трагедии вызвала настоящий поход французской Академии: организатор Академии, сам неудавшийся драматург, Ришелье всеми мерами старался затравить своего гениального соперника. В «Сиде» Корнель дал образец классической трагедии, сжатой и динамической, со строгой внутренней закономерностью действия.

Корнель, художник-мыслитель, являлся убежденным защитником социально-воспитательной роли искусства — неслучайно главной пружиной сценического действия выступает у него идея политического или религиозного героизма. Этим объясняется успех некоторых пьес Корнеля — «Горация» и др. — в эпоху Великой Французской революции.

В своем богатом творчестве Корнель выражал идеологию французской чиновной буржуазии XVII века в эпоху наибольшего укрепления монархического режима.

*Лекень, Генрих Людовик* (1728–1778) — один из величайших французских трагиков, которого современники признавали единственным законченным трагическим актером. Одним из первых Лекень начал отходить от напыщенной декламации, свойственной классической школе, и обратил должное внимание на внешнюю рисунок роли — костюм, жест и т. д. При средних внешних данных (небольшой рост, недостаточно гибкий голос и т. д.), благодаря своей разносторонней игре, пользовался огромным успехом у современников.

*Лосенко, Антон Павлович* (1737–1773) — исторический живописец и портретист. В 1744 г. был привезен в Петербург и определен в придворные певчие. Когда, 16 лет от роду, он спал с голоса, его отдали в учение к живописцу Я. Аргунову. В 1760 г. был отправлен за границу в качестве пенсионера Академии. По возвращении в Петербург, за картину «Владимир и Рогнеда» получил звание академика и профессора (1770). С 1772 г. до конца жизни был директором Академии. Лосенко имеет важное значение в истории русского искусства как отличный для своего времени художник и в особенности рисовальщик-педагог. Из картин Лосенко наиболее известны «Тевий с рыбою», «Венера оплакивает Адониса», «Прощание Гектора с Андромахой» и «Портрет актера Федора Волкова», гравюра на мотив которого (лицо) помещена в этой книге.

*Мотонис, Николай Николаевич* — русский писатель, член Академии наук. Принимал участие в «Трудолюбивой пчеле» Сумарокова (1759).

*Мочалов, Павел Степанович* — (1800–1848) — один из известнейших русских драматических актеров первой половины XIX века. Обладая огромным темпераментом, захватывающим зрителя, Мочалов — яркий представитель актеров «нутра» — играл в трагедиях и романтических

драмах. Крупнейшее сценическое создание Мочалова — роль Гамлета — подробно описано в восторженных статьях В. Г. Белинского.

*Олеарий, Адам* (1600–1671) — известный немецкий путешественник по России и Ирану XVII века. В 1633–1634 гг. совершил первое путешествие в Москву в качестве секретаря экспедиции Голштинского герцога Фридриха III. В 1636–1637 совершил второе путешествие в Россию в составе Голштинского посольства. В 1643 снова побывал в Москве в составе посольства — это третье путешествие было последним. Олеарий вел дневник, куда записывал все увиденное и услышанное (он знал русский язык) во время путешествий, зарисовывал виды городов, костюмы, обряды, игры и т. д. русского народа. «Путешествие» Олеария является очень интересным документом для изучения русской жизни XVII столетия и выдержало ряд изданий на нескольких языках.

*Посольский приказ* — возник в середине XVI века. С начала XVII века стал выполнять функции министерства иностранных дел, позже ведал также придворными церемониями и торжествами. В 1719 году Посольский приказ был реорганизован в Коллегию иностранных дел.

*Расин, Жан* (1639–1699) — знаменитый французский драматург, наиболее яркий представитель французского придворного классицизма. Его трагедия «Андромаха» (1667) имела такой же успех, как и «Сид» (1631) другого виднейшего представителя французского классицизма — Корнеля (см.), и расколола парижскую аристократию на два лагеря: дворянско-буржуазную интеллигенцию и группу реакционеров (литературных староверов).

Его следующие трагедии «Ифигения в Авлиде» (1674), и в особенности знаменитая «Федра» (1677), имели переменный успех, вызванный травлей Расина его врагами — реакционерами. В «Эсфири» (1689) и «Гафолии» (1691), как и в других пьесах, Расин выражал стремления прогрессивного французского дворянства XVII века, поддерживавшего монархию, но уже вступившего на путь буржуазного развития.

*Растрелли, Бартоломео* (младший), граф (1701–1771) — архитектор и художник, известный зодчий эпохи Анны Иоанновны и особенно Елизаветы Петровны, в царствование которой создал лучшие свои произведения. Образование получил в западных специальных школах. Первой значительной работой Растрелли явилась постройка Зимнего дворца (1735–1739). Затем Растрелли строил дворец для Бирона в Митаве, несколько дворцовых сооружений в Москве, дом графа Разумовского (Аничковский дворец — теперь Ленинградский дом пионеров),

Царскосельский дворец, Владимирский собор, Смольный монастырь, Андреевский собор в Киеве и ряд других зданий.

*Ревизская сказка* — переписной бланк XVIII века, заводившийся обычно на каждую семью для выяснения количества населения в данном городе, уезде и т. д.

«*Стоглав*» — законодательный сборник, содержащий постановления церковного так называемого Стоглавого собора 1550–1551 года и отчасти описание его действий. «Стоглав» содержит вопросы, предложенные собору от имени царя Ивана IV, и ответы на них. В виду громадного влияния и значения церкви в ту эпоху, вопросы и ответы «Стоглава» касаются не только узко церковных вопросов, но и разных сторон светского быта, отражая взгляды духовенства и правящих кругов. Чрезвычайно интересно, что группа вопросов, предложенных Собору, специально затрагивает темы скоморошества, языческих народных увеселений, народных игр, волшебства и т. д.

*Феофан Прокопович* (1681–1736) — архиепископ Новгородский, один из крупнейших общественных и церковных деятелей эпохи Петра I. В 1709 сблизился с Петром I, обратив на себя внимание речью по поводу Полтавской победы, в которой показал себя сторонником реформ и политики Петра. В 1716 Феофан Прокопович переводится из Киева в Петербург, где выступает в качестве убежденного сторонника петровских нововведений против консерваторов и реакционеров.

Как писатель, Феофан Прокопович — одна из крупнейших фигур петровской эпохи — отличался плодовитостью и разнообразием своих сочинений. Его драма «Владимир Возрожденный», представленная в царствование Петра I, также характеризует его как врага всякого застоя, горячего защитника петровских идей.

*Херасков, Михаил Матвеевич* (1733–1807) — поэт, драматург, переводчик, издатель XVIII века, директор Московского университета. Воспитывался вместе с А. П. Сумароковым в Сухопутном Шляхетном корпусе. В своем драматургическом творчестве («Освобожденная Москва», «Вожденная Россия», «Друг несчастных», «Гонимые», «Селим и Селима» «Школа добродетели» и др.) является одним из последователей и продолжателей французского классицизма, пересаженного на русскую почву Сумароковым.

*Штеллин, Яков* (1712–1785) — выдающийся деятель русской Академии наук в первый период ее существования, немец по происхождению. В 1741 стал заведывать основанным при Академии художественным департаментом, через шесть лет преобразованным в

Академию изящных искусств. В 1767 издал свои «Известия о художествах в России» в двух частях, содержащие обильный материал о положении современного ему русского искусства.

*Щепкин, Михаил Семенович* (1788–1863) — известный русский артист, основатель реалистической школы в русском театре. Сын дворового человека графа Волькенштейна. Щепкин, игру которого Белинский признавал гениальной, создал ряд сценических образов персонажей классических драматургов от Шекспира и Мольера до Фон-Визина, Грибоедова, Гоголя, убежденным поклонником которого он являлся всю жизнь. Лучшими ролями Щепкина были: Фамусов в «Горе от ума» и городничий в «Ревизоре». Интересный материал о жизни этого замечательного актера-реалиста дают «Записки и письма М. С. Щепкина» (М. 1864), начатые им по настоянию Пушкина, который своей рукой вывел заголовок книги и первую ее фразу.

*Юсупов, Борис Григорьевич*, князь (1695–1759) — 22 лет в 1717 г. был отправлен Петром I в числе двадцати молодых русских бояр во Францию, где несколько лет учился в Тулоне. С 1730 по 1739 г. занимал ряд высших должностей — в сенате, генеральном суде и т. д. В 1742 г. был назначен директором Ладожского канала. Принял ряд мер для улучшения русской суконно-шерстяной промышленности.

В 1750 был одновременно назначен в сенат и главным директором Сухопутного Шляхетного корпуса. Учредил при корпусе типографию для печатания учебных книг и картин, в противоположность немецкому влиянию, старался содействовать преподаванию наук на русском языке. Поощрял драматические опыты кадетского кружка, из которого под руководством Сумарокова выросла часть первых русских актеров.



## IV. БИБЛИОГРАФИЯ

### 1. Общие работы по театру XVII–XVIII веков

- (Часть из них содержат материалы о Федоре Волкове)  
*Арапов А.* — Летопись русского театра. СПб, 1861.  
*Архангельский А.* — Русский театр XVIII века, «Русское обозрение», 1895. № 5.  
*Барсов Е.* — Новые розыскания о первом периоде русского театра. «Чтения в об-ве истории и древностей Российских». 1882, кн. 3.  
*Варнеке Б.* — История русского театра. Казань. 1908 (Рецензия — Н. Николаев «Эфемериды». Киев, 1912, стр. 415). 2-е изд., СПб, 1913.  
*Веселовский Алексей.* — Старинный театр в Европе. М. 1870.  
*Всеволодский-Гернгросс В.* — «История театрального образования в России», т. 1, СПб. 1913.  
*Его же.* — История русского театра. 2 тома, М.–Л., 1929.  
*Гуреев В.* — Очерк истории русского театра. «Мир божий» 1898, кн. 10.  
*Дризен Н.* — Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М., 1913.  
*Его же.* — 150-летие императорских театров. СПб. 1906.  
Драматический альбом с портретами русских актеров. Изд. П. Арапова и А. Роппольта. М., 1850.  
История русского театра, под ред. *В. Каллаша* и *Н. Эфроса*. Т. I. М. 1914.  
*Карабанов А.* — Основание в 1750 г. русского театра кадетами 1 кадетского корпуса. СПб, 1849.  
*Колюпанов Н.* — Очерк истории русского театра до 1812 г. «Русская мысль», 1889 г., кн. 5, 7, 8.  
*Кони Ф.* — Русский театр, его судьбы и его историки. «Русская сцена», 1864, № 7.  
*Морозов П.* — Русский театр при Петре Великом, «Ежегодник императорских театров», 1892—94, прил. 1.  
*Его же.* — Юбилей русского театра, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, ч. I.  
*Его же.* — История русского театра, т. I, СПб. 1889.  
«О Российском театре от начала оного до конца царствования

Екатерины II», «Отечественные записки», 1822, № 32, ч. 12 и 1823 № 35.

Очерки истории театра в Западной Европе и России. «Вопросы теории и психологии творчества», т. III, Харьков, 1911.

*Перетц В.* — Из начального периода жизни русского театра. СПб, 1907.

Родиславский В. — Мольер в России. «Русский вестник», т. ХСVIII.

*Сиротинин А.* — Очерк развития русского сценического искусства, «Артист», 1891, № 16.

Старинный театр в России. Сборник статей, Л., 1923.

*Тихомиров Н.* — Сочинения, т. II. М. 1898.

*Шаховской А.* — Летопись русского театра, «Репертуар русского театра», т. I, 1840.

## 2. Документальные материалы по театру XVII–XVIII веков

Архив дирекции императорских театров. 4 тома, СПб, 1892.

*Богоявленский С.* — Московский театр при царях Алексее и Петре (Сборник материалов).

*Висковатов А.* — Краткая история первого кадетского корпуса. СПб, 1832.

*Всеволодский-Геризгросс В.* — Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. «Старые годы», 1910, кн. 2 и 3.

*Его же* — Театр в России при имп. Анне Иоанновне и имп. Иоганне Антоновиче, СПб, 1914.

*Забелин И.* — Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. «Сборник о-ва любителей Российской словесности на 1801 год».

Историческое известие о Российском театре. «Северный архив», 1822, ноябрь, № 21, гл. 4.

*Карнович Е.* — Очерки русского придворного быта в XVIII столетии, «Исторический Вестник», 1881, № 6 и 7.

*Лихачев Н.* — Иностранец-доброжелатель России в XVII столетии, «Исторический Вестник», 1898, № 7.

*Пекарский П.* — Актеры в России при Петре Великом, «Современник» 1858, кн. 2. *Его же* — Наука и литература в России при Петре Великом СПб. 1862.

*Рулин П.* — Русские переводы Мольера в XVIII веке.

«Известия по русскому языку и словесности» Л. 1928 т. I кн. I. «Театр

и искусство» 1900, №№ 21 и 29 (челобитная Егора Холщевникова).

Указ в Ярославскую провинциальную канцелярию от 18 авг. 1754 «Ежегодник императорских театров», 1895–1896. Прилож. I.

*Яремич С.* — О театральных постановках. «Старые годы» 1911» июль — сентябрь.

### **3. Работы о Ф. Г. Волкове**

*Белинский В.* — Петровский театр. Сочинения, ч. 2, М., 1859.

*Всеволодский-Гернгросс В.* — Против Волкова как основателя русского театра. «Ежегодник императорских театров», 1912, вып. 1.

*Горбунов Н.* — Первые русские придворные комедианты. Собр. соч., т. II, СПб, 1904.

*Линский В.* — Ярославские торжества. «Театр и искусство», 1900, №№ 19, 20 и 21.

*Митрополит Евгений Болховитинов.* — Словарь русских светских писателей. М., 1845.

*Некрасова Е.* — Основание русского театра (Ф. Волков и А. Сумароков). «Артист», 1890, кн. 8.

*Новиков Н.* — Опыт исторического словаря о российских писателях в Санкт-Петербурге, 1772. (Перепечатан в «Материалах для истории русской литературы». Изд. П. А. Ефремова, СПб, 1867).

*Опочинин Е.* — Театральная старина. М., 1902.

*Серебренников С.* — Ф. Г. Волков, первый основатель народного русского театра в Ярославле, «Ярославский литературный сборник», Ярославль, 1850 г.

*Филиппов В.* — Факты и легенды в биографии Ф. Г. Волкова, «Голос минувшего», 1913, кн. 6.

*Ярцев А.* — Основание и основатель русского театра. М., 1900.

### **4. Работы о сотоварищах Волкова**

(Труппа «Русского театра»)

*Всеволодский-Геригросс В.* — И. А. Дмитриевский. Берлин, 1923.

*Горбунов И.* — Первые русские придворные комедианты. Собр. соч., т.

II, СПб, 1904.

*Гуковский Гр.* — Русская поэзия XVIII века Л., 1927.

*Рулин П.* — Первая комедия Сумарокова, «Известия по русскому языку и словесности», Л., 1929, т. II, кн. 1.

*Сиротинин А.* — Т. М. Троепольская, «Русский архив», 1887, кн. II.

*Его же* — Патриарх русских актеров (И. Дмитриевский), «Артист», 1890, № 9.

*Солнцев В.* — А. П. Сумароков как драматург, «Ежегодник императорских театров», 1892—93.

*Филиппов В.* — К вопросу об источниках комедий А. П. Сумарокова, «Известия по русскому языку и словесности», Л., 1928, т. I, кн. 1.

*Щепкин М.* — «Записки и письма». М., 1864.

### 5. Пьесы о Ф. Г. Волкове

*Григорьев П.* — В память столетие русского театра. СПб, 1856.

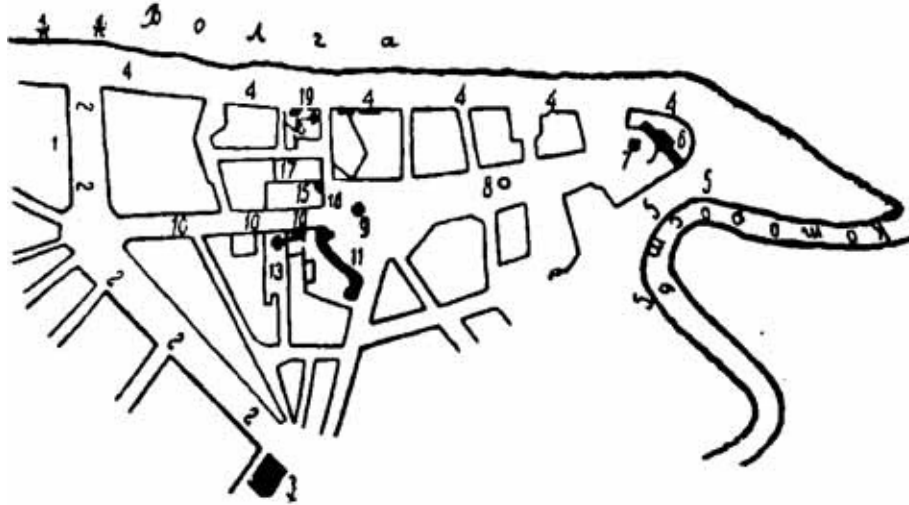
*Куликов П.* — Первый русский театр или предрассудки против театра. Литограф, изд. о-ва русских драмат. писателей, М., 1877.

*Шаховской А.* — Федор Григорьевич Волков или день рождения русского театра. «Репертуар русского театра, изд. И. Песоцким», т. I, СПб, 1840.

## Иллюстрации



Федор Волков.



План части Ярославля, в которой жил Ф. Г. Волков. Снят к концу XIX века.

1 — пристань, 2 — бульвар, 3 — городской театр (теперь Госуд. театр им. Ф. Г. Волкова), 4 — набережная, 5 — река Которость, 6 — лицей, 7 — собор, 8 — памятник Демидову, 9 — Ильинская церковь, 10 — Пробойная или Ильинская улица, 11 — губернские учреждения, 12 — дом Волкова, 13 — церковь, 14 — дом Майковых, 15 — усадьба Пастуховых, 16 — место кожевенного амбара, в котором был организован первый театр Ф. Г. Волкова, 17 — усадьба, 18 — Николо-Надеенская церковь, 19 — городское училище, построенное на месте дома ссыльного Бирона, пастор которого занимался с Федором Волковым.



Сухопутный Шляхетный корпус, в котором учились Ф. Волков, А. Сумароков, И. Дмитриевский. *Со старинной гравюры.*



Парадная форма кадетов Сухопутного Шляхетного корпуса в эпоху Елизаветы. Такую форму носили и четверо кадетов из ярославских «комедиантов» во главе с Федором Волковым. Но, в отличие от кадетов-дворян, они лишены были права носить шпагу.



ХОРЭВЪ

ТРАГЕДІЯ,

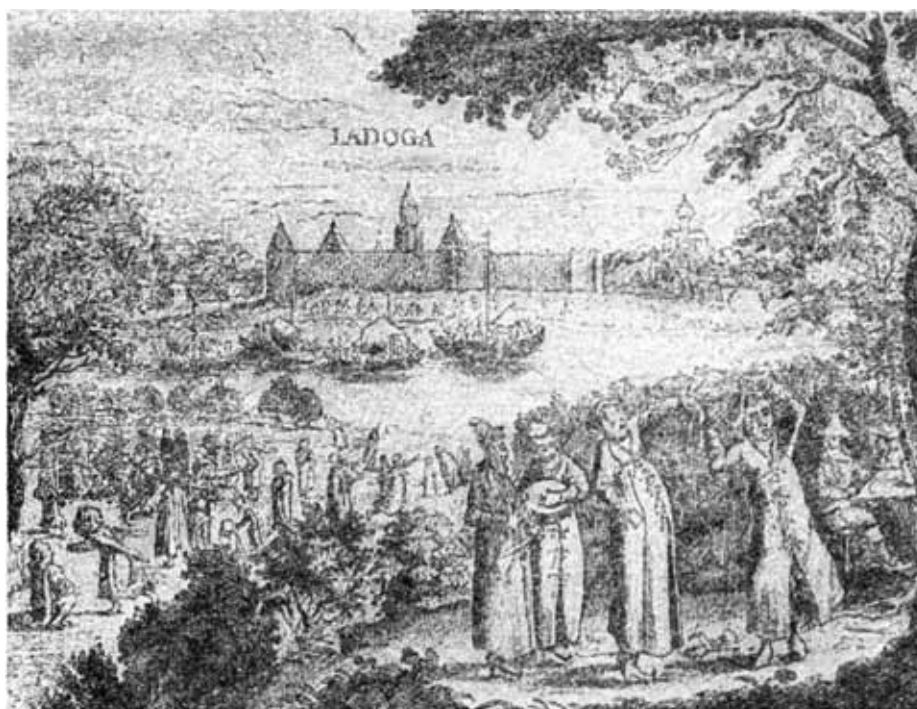
АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА

Хоръ Тамъ: Арми. Сичъ - и Тра  
гедіи Кнута, Квансалу  
Гологоскому отъ Аштра  
2 л. Ака. 764 въ РП. Д.  
— Александръ Сумароковъ.

Титульный лист трагедии А. П Сумарокова «Хорев» с автографом автора.



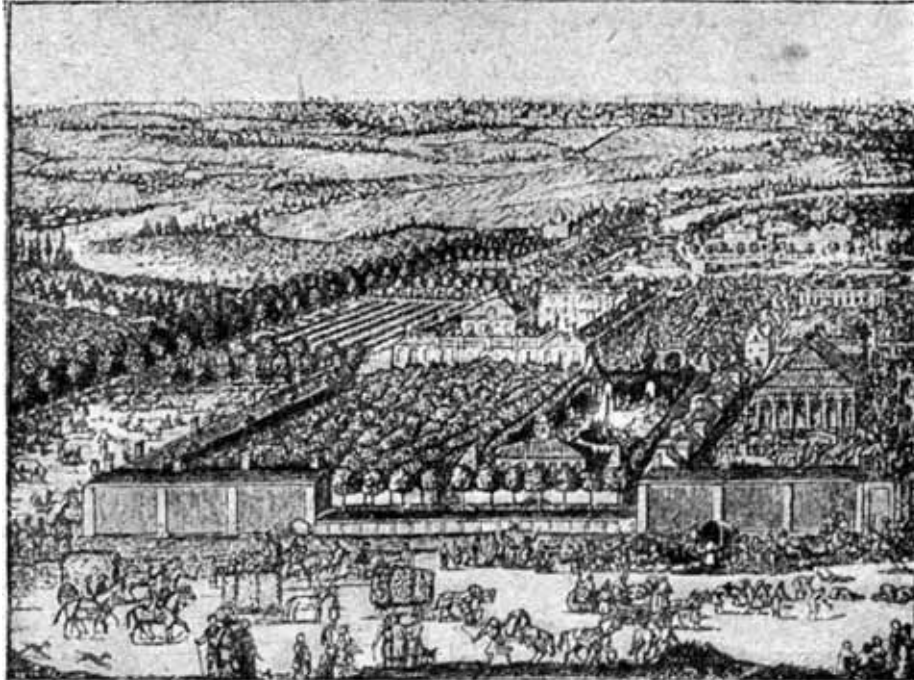
Плясун и скоморох. Из «Русских народных картинок» Ровенского.



Скоморохи в Ладогe. Из «Путешествия» Адама Олеария (1637—39).



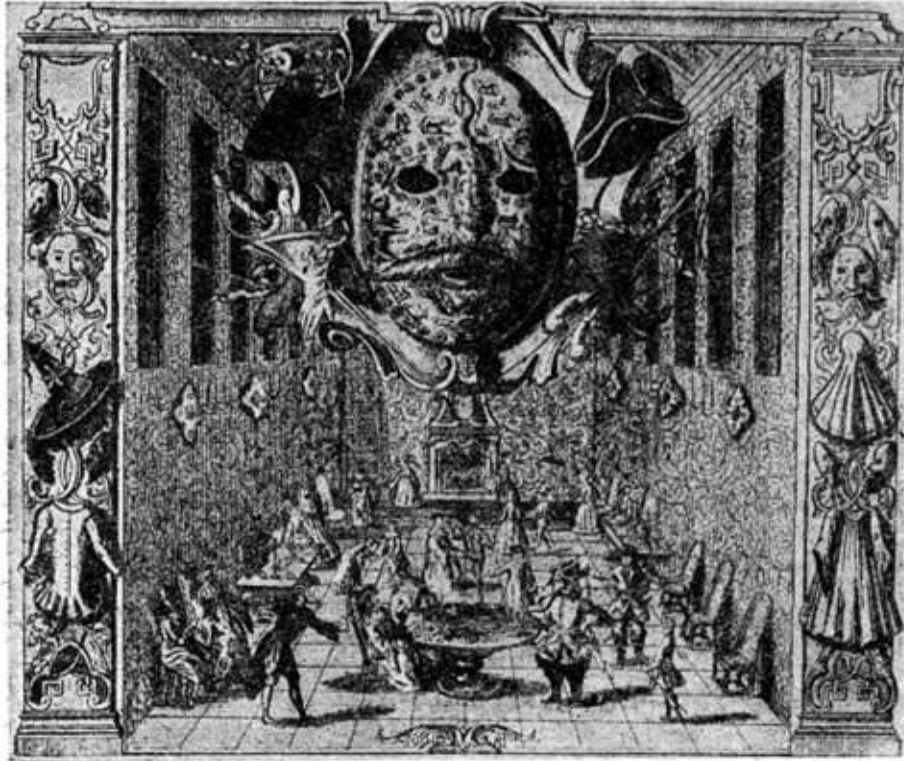
Пастор Иоганн Готфрид Грегори, организатор закрытого театра при Алексее Михайловиче. С гравированного портрета XVII века работы Грюна.



Немецкая слобода («Кукуй-городок») Москвы в конце XVII века.  
*Рисунок Де Витта.*



«Посольский приказ». Картина В. Шереметьева. В Посольском приказе переводились пьесы для театров Алексея Михайловича и Петра I. На приказ была возложена постройка «Комедийной храмины» Петра I (1702–1707).



Придворный маскарад эпохи Анны Иоанновны. Со старинной гравюры.

Божественная Государыня  
 Великая Императрица Елизавета  
 Петровна Самодержица Всероссийская  
 сего Января 3 дня величественно  
 Указом повелела Ярославских пчелов  
 Федора Григорьев сына Волнова окончив  
 Дашкову и Гривину гасило иереев  
 истребить от Ярославля сажаят пчелов  
 истребить по указу Императрицы  
 сего потребны будут прибавить  
 пчелов сего года в Ярославль  
 сего народного иже наказать  
 для скорейшаго она люди  
 Им платит сего проезд по  
 Ямским дорогам иже  
 сего года

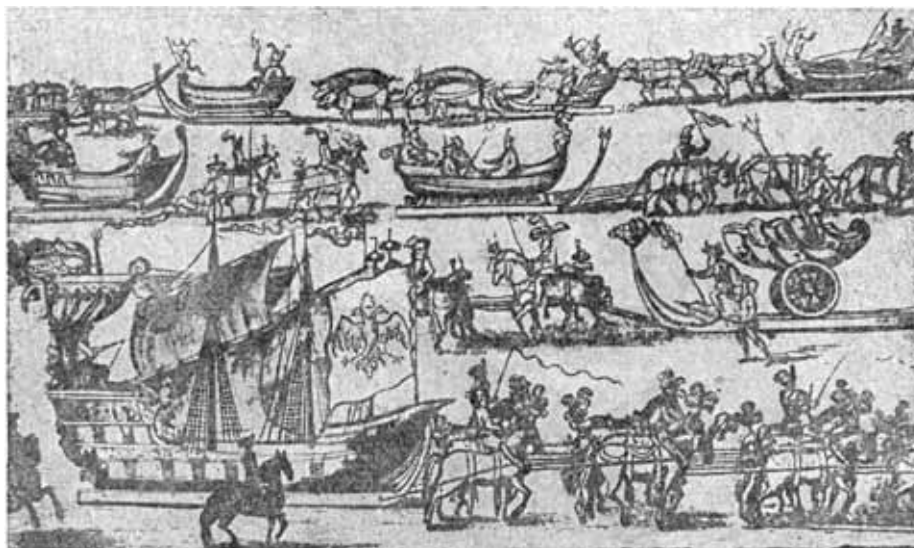
Января 4 дня  
 1752 года

Генерал П. Волков  
 Губернатор М. Трубецкой

Распоряжение князя Трубецкого о доставке «ярославских комедиантов» в Петербург. 1752 г.

В Константинопольского Высочайшего  
 Императорского Величества  
 сего Императорского Величества  
 сего Императорского Величества  
 сего Императорского Величества  
 сего Императорского Величества

Предписание сенатскому подпоручику Дашкову о поездке в Ярославль за «комедиантами» — Ф. Г. Волковым и его труппой.



Уличная маскарадная процессия середины XVIII века. *Со старинного рисунка.*





Директор первого русского театра драматург А. П. Сумароков.



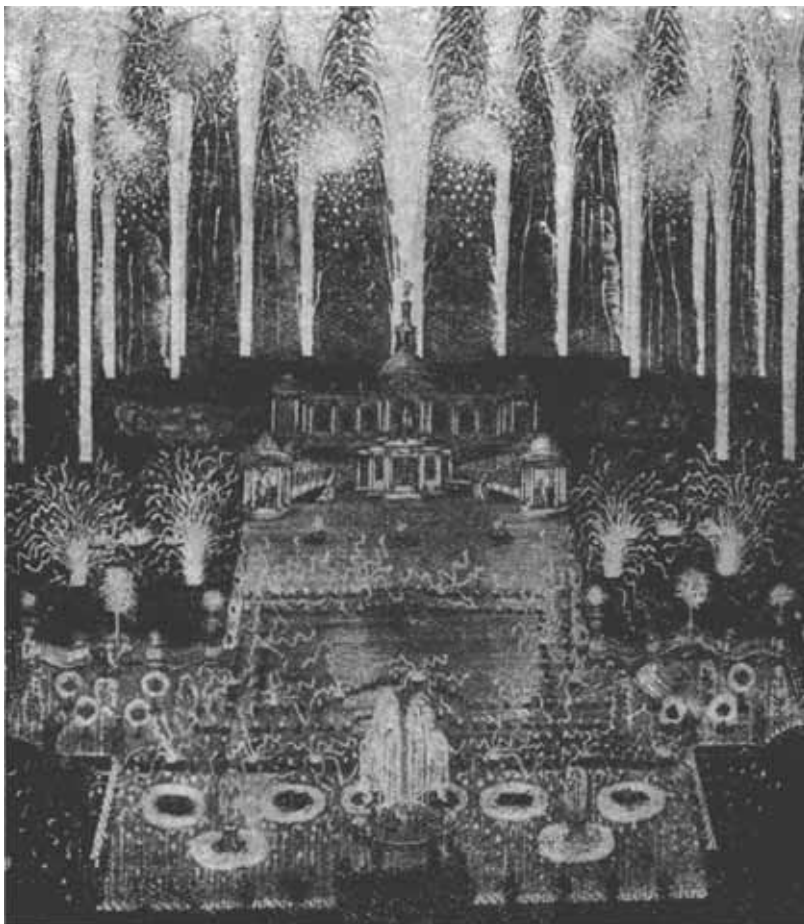




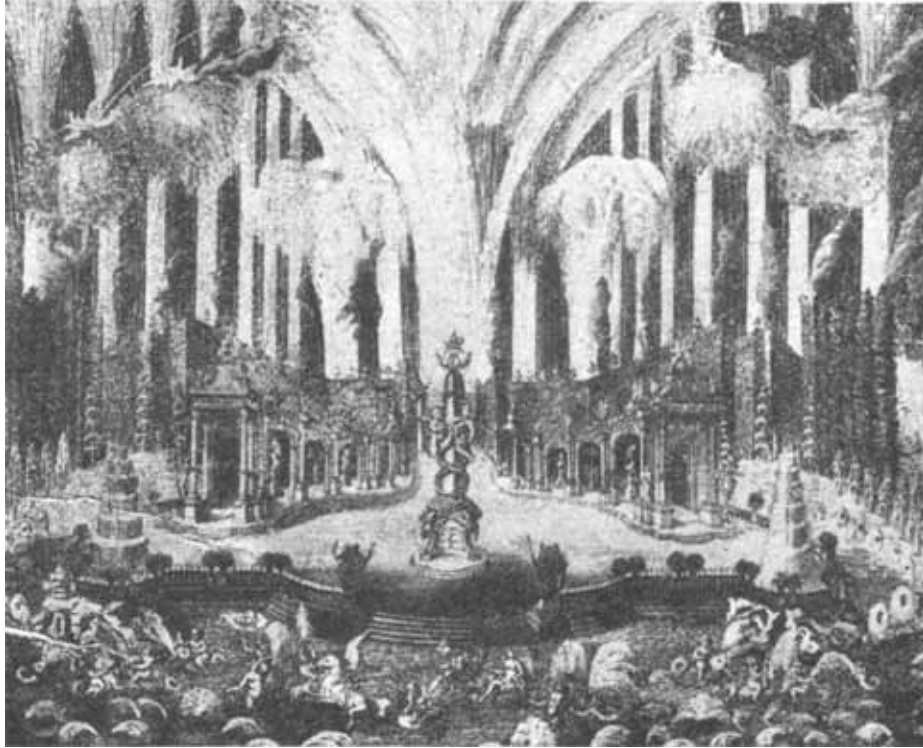
Петиметр (щеголь). Народная картинка-кариатура XVIII века.  
Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.



Щеголиха. Народная картинка-кариатура XVIII века. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.



Торжественный фейерверк, устроенный в Москве в 1744 году. Госуд. музей изобразительных искусств им. А. Пушкина.



«Великий фейерверк», устроенный по поводу придворного брачного торжества перед Зимним дворцом на Неве в 1745 г. Госуд. музей изобразительных искусств им. А. Пушкина.



Титульный лист книжки-анонса к уличной маскарадной процессии «Торжествующая Минерва», организованной Ф. Волковым в январе — феврале 1763 года.

\* \* \* \* \*

Сего мѣсяца 30. и Февраля 1. и 2. по сестѣ,  
въ четвершокъ, субботу и воскресенье по  
улицамъ большей Нѣмецкой, по обоимъ Ба-  
сманнымъ, по Мясницкой и Покровкѣ онѣ  
ю. часовъ ушра за полдни, будетъ въ здань  
большей маскарадъ, названной *Торжест-  
вующая Минерпа*, въ которомъ изъявни-  
ся *глусность лорокопѣ и слапа, добро-  
дѣтели*. По возвращеніи онаго къ горамъ,  
начнутъ кашаться и на здѣланномъ на  
по шеапрѣ, представлятъ народу раз-  
ныя игральща, пляски, комедіи кукольныя;  
гокусъ покусъ и разныя шѣлодвиженія,  
ешанутъ доспавать деньги своимъ провор-  
ствомъ; охотники бѣгаться на лоша дяхъ,  
и прочее; кто оное видѣшь желаетъ, мо-  
гутъ шуда собиранься и кашанься съ горѣ  
во всю недѣлю маслинцы, съ ушра и до  
ночи въ маскѣ или безъ маски, кто  
какъ похочетъ всякаго званія люди.

) o (

Страница из книжки-анонса, выпущенной к уличной маскарадной процессии «Торжествующая Минерва», организованной Ф. Волковым в январе — феврале 1763 г.





«Венчание лаврами драматурга-классика XVII века». Надпись: «Его гений и Мельпомена ведут его к бессмертию». На заднем плане Софокл, Эсхилл и другие греческие классики. С редкой гравюры XVIII века.





Сцена из оперно-балетного спектакля итальянской труппы середины XVIII века.



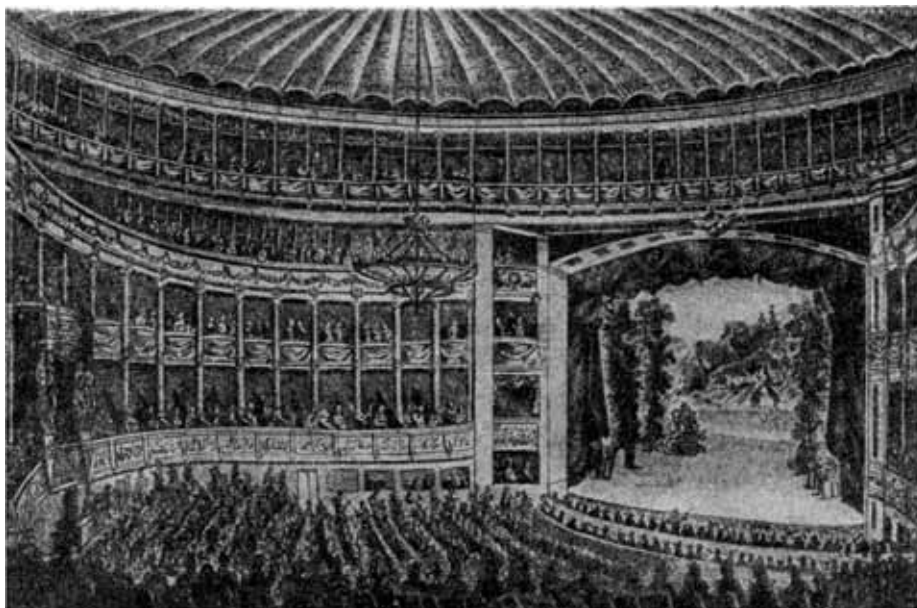
И. А. Дмитревский в старости.



Т. М. Троепольская.



Яков Шумский. С картины К. Головачевского, грав. Н. Даниель (1769).



Балетный спектакль царствования Екатерины II. С гравюры конца XVIII века.

---

---

**notes**

## **Примечания**

**1**

Челобитная Егора Холщовникова от 8 января 1750 года.

Это видно из указа от 18 августа 1754 г., посланного Берг-коллегией в ярославскую Провинциальную канцелярию. Указ полностью опубликован в «Ежегоднике императорских театров» за 1895—96 гг., прилож. 1, стр. 82–88.



*Князь А. Шаховской. «Летопись Русского театра», «Репертуар Русского театра», 1840, т. 1.*

«И. А. Дмитриевский — славнейший русский актер». «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1, кн. 111, стр. 87—100.

«Репертуар. Русского театра, издаваемый И. Песоцким», 1840, т. 1.

«Ярославский литературный сборник», Ярославль, 1850, ст. С. Серебренникова, стр. 109–133.

*Б. В. Варнеке.* «История Русского театра», изд. 2, значительно дополненное, СПб, 1913, стр. 118.

Эти факты устанавливаются из названного выше (см. выше) указа Берг-коллегии в ярославскую Провинциальную канцелярию.

«Северный архив» 1822 г., ноябрь, № 21 (ч. IV), «Историческое известие о Российском театре».

*Ал. Висковатов.* «Краткая история первого кадетского корпуса», СПб, 1832.



*В. Белинский. Сочинения, ч. 2. М., 1859, «Петровский театр».*

*П. Любимов. «Жизнь и труды Ломоносова», М., 1872.*

*А. С. Пушкин. Собрание сочинений. Гослитиздат, М., 1933, т. V, кн. 2.*

А не Мусина-Пушкина, как ошибочно указывало большинство старых биографов Волкова. Фамилия «Бобрицев-Пушкин» фигурирует в подписи официальных документов.

*А. Кугель. «Памяти Волкова», «Театр и искусство», 1900, № 19.*

*П. Морозов.* «Русский театр при Петре Великом», «Ежегодник императорских театров». 1893—94, прилож., кн. 1, стр. 74.

*И. Е. Забелин.* «Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии», Сборник Об-ва любителей российской словесности на 1891 г.

Любопытно, что по этой же причине — «спадения с голоса» в то же время (1753 год) нашел свое истинное призвание (живопись) другой придворный певчий, впоследствии первый и единственный портретист Ф. Г. Волкова — Антон Павлович Лосенко.

Сын разорившегося подрядчика Черниговской губернии, он в 1744 году был также привезен в Петербург и определен в придворные певчие. Рано обнаружившиеся у него громадные способности к рисованию побудили, когда он 16 лет «спал с голоса», отдать его в учение к живописцу Я. Аргунову (краткую биографию А. П. Лосенко см. в конце книги).



«Архив дирекции императорских театров», отд. 2, стр. 54.

*П. Рулин.* «Русские переводы Мольера в XVIII веке», «Известия по русскому языку и словесности», т. I, кн. 1, Л., 1928.

*В. Всеволодский-Геригросс.* «История театрального образования в России», т. I, СПб, 1913.

«Ярославский литературный сборник», Ярославль, 1850, ст. С. Серебренникова.

*В. Белинский. Сочинения, ч. 2, М., 1859, «Петровский театр».*

«Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864.

*В. И. Ленин. Сочинения, т. XV, стр. 83.*

«Русский вестник», 1842, т. VI, отд. 4, стр. 91.