

Людмила Старикова

Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы

В царствование императрицы Елизаветы Петровны театрально-зрелищная жизнь России и, прежде всего, в обеих ее столицах становится (по сравнению с предшествующим десятилетием) еще более интенсивной, и разнообразно-обещающей.

Именно в эту эпоху в истории нашего национального театрального искусства произошло важнейшее событие – 30 августа 1756 г. был, наконец, учрежден в Петербурге государственный публичный постоянно действующий профессиональный «Русский для представления трагедий и комедий театр». Этап активного формирования всех основных составляющих национального театра падает на первое десятилетие елизаветинского царствования, на 1740-е – начало 1750-х г., подготовивших «кульминацию», произошедшую в середине второго десятилетия ее правления.

I. Театр в церемониале русского императорского двора

В 1740-е г. театр становится неотъемлемой частью официального придворного церемониала. Регулярное и обязательное присутствие театральных представлений в официально установленном распорядке придворной жизни, в ее ежедневном регламенте является едва ли не важнейшей особенностью функционирования профессионального театра в русском быту 1740–1750-х г. Более того, театральные представления не только обязательно присутствуют (как развлечение для придворных), но в царствование Елизаветы Петровны («веселой царицы») занимают в жизни двора место весьма важное, о чем наглядно свидетельствуют официальные документы: записи в «Журналах Церемониальной части»¹, «Журналах дежурных генерал-адъютантов»² и «Камер-фурьерских журналах»³, где в одном ряду с сообщениями о «Конференциях» при дворе, аудиенциях иностранных посольств и других важнейших государственных мероприятиях находятся записи о спектаклях – назначенных, состоявшихся, перенесенных или отмененных. В трех вышеназванных «Журналах» (как и в других документальных источниках) год за годом фиксируются все, даже самые незначительные изменения, происходившие в театральном регламенте, обусловленные самыми разными причинами: изменением политической ситуации, реальными общественными потребностями, а также сменой настроения, желаний, привязанностей и предпочтений императрицы и ее приближенных. Видно, как постепенно вырабатываются определенные правила и театральный распорядок, в котором согласуются: придворный этикет, политические приоритеты, фамильные обязанности, художественные пристрастия, личные симпатии, бытовое благоразумие, насущные надобности и еще много всякого



Императрица Елизавета Петровна.
Гравюра И. Штенглина
с оригинала Л. Каравака. 1744

другого. На укоренение театра в сознании и привычках формирующегося русского общества именно присутствие театра в каждодневном придворном ритуале оказало существенное влияние.

Вместе с тем, придворный театр в России того времени – это, прежде всего, театр Ея Императорского Величества, и императрица в нем первое лицо и главный распорядитель. В 1740-е г. спектакль в театре при русском дворе происходил только в случае, если его посещала императрица. С появлением великого князя Петра Федоровича (наследника престола), а затем и его супруги великой княгини Екатерины Алексеевны представление могло состояться и без присутствия императрицы, но непременно при наличии кого-то одного из представителей великокняжеской четы. Театральное представление не начиналось, пока высочайшая особа (или особы) не прибывала в зрительный зал, а все остальные присутствующие, включая иностранных послов, должны были по этикету занять свои места раньше высочайшего приезда⁴. В апреле 1749 г., во время пребывания в Москве, Елизавета вводит новшество: «<...> быть французским комедиям неотменно, хотя Ея Императорское Величество, когда и присутствовать при том не соизволит, точию [только – Л.С.] в присутствии Их Императорских Высочеств и господ чужестранных министров <...> Ежели, когда Их Императорские Высочества свое при комедии присутствие нечаянно изволят отменить,



Великий князь Петр Федорович
и великая княгиня
Екатерина Алексеевна.
Худ. И.Г. Гроот. 1740-е гг.

а чужестранные министры будут уже находиться в Оперном доме, то комедии играть»⁵. В начале 1750-х г., в подобной ситуации «чужестранные послы» уже не были главным аргументом в пользу представления спектакля и при отсутствии высочайших особ. Так 19 апреля 1751 г. в именном указе предписывалось: «<...> в каждой неделе по вторникам и пяткам в том оперном доме быть комедиям и трагедиям как в высочайшие присудствии Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств во время тех пиэс, также и в неприсудствии; да хотя, когда Ея Императорское Величество со Их Императорскими Высочествы изволят быть и в походах, точию тем комедиям быть же неотменно, которые действием начинать не далее пополудни седмаго часу»⁶. 21 мая 1751 г. последовало подтверждение этого указа: «Ея Императорское Величество изволила указать: с нынешнего времени в каждой недели по вторникам и пяткам в оперном доме быть французским комедиям и трагедиям, которые действием начинатся имеют не далее по полудни семи часов, хотя Ея Императорское Величество и Их Императорския Высочествы (ко оному времени) когда прибыть не изволят»⁷. Но нужно отметить, что императорская фамилия пропускала театральные представления довольно редко.

Для начала представлений существовало, так называемое, обыкновенное время, но как видно из документов, оно колебалось и спектакли

начинались: «в 4-м часу»⁸, «в 5-м часу»⁹, «в начале 6-го часа»¹⁰, «в 6-м часу»¹¹, «в 7-м часу» (чаще всего)¹², «в половине 7-го часа», «в 8-м часу»¹³ и даже в «9-м»¹⁴, «в 10-м»¹⁵ и «11-м часу»¹⁶. Из этого можно заключить, что все придворные зрители приезжали в театр заранее, как на службу, и ждали появления высочайшей особы, как ожидали обычно в покоях и залах дворца. А императрица могла за несколько часов, а иногда и за час до начала отменить или назначить представление¹⁷, заменить труппу или пьесу (французскую комедию на трагедию, или на итальянскую интермедию, и даже на куртаг)¹⁸.

Елизавета Петровна – главная хозяйка в своем «оперном Ея Императорского Величества доме»: она сама тщательно, предельно расчетливо распределяет и расписывает места в зрительном зале. Так, в свой приезд в Москву, в апреле 1744 г. она указала церемониймейстеру «определить места послам и министрам чужестранным, откуда бы им во время оперы и придворных комедии оныя смотреть можно было: <...> По левую сторону театра первую ложу для Ея Императорского Величества, насупротив тоя для духовенства. Большую внутри ложу для послов. Ложу по левую сторону посолской – для одних только чужестранных втораго ранга министров, которые при здешнем дворе находится будут. Ложу по правую сторону посолской – оставить для министров Ея Императорского Величества. А тот эстрад, на котором кресла Ея Величества и Его Высочества прежде стояли, сломать и сукно снять, а оставить порозжее место, на котором вместо того поставить две параллельные скамьи (лавки) каждую о двух местах и оным быть для принцов и принцесс Императорской фамилии»¹⁹. Через десять дней (после представления оперы в честь очередной годовщины коронации) императрица делает поправки в размещении важных зрителей²⁰.

Вернувшись в Петербург, императрица «в новопостроенном оперном доме» в мае 1745 г. «изволила определить будущие места»²¹. Кроме этого, на особо торжественные представления опер места в зрительном зале распределялись каждый раз специально²². «Особо» определялись места для некоторых дипломатических персон, как, например, для Римско-императорского посла: «в новопостроенном пред старым летним садом театре <...> для него особливая ложа подле ложи Их Императорских Высочеств определена, а в партере, такая ж лавка, как и в прежнем театре, была поставлена; и ему, послу, дать на выбор: в ложе ли или в лавке сидеть похочет <...> Посол, выслушав, что ему на выбор ложа или лавка оставляются, сказал сперва свое благодарение

за высочайшую Ея Императорского Величества к нему милость и атенцию, а потом сказал, что как он приедет, тогда сам увидит, где ему лутче покажется <...> И как посол приехал, то ему переводчик Решетов обои двери, как в ложу, так и в партер показал с представлением, которое место он за лутчее избрать изволит. Но он, остановясь немного, сказал, что ему веселые быть в партере в компании с дамами и для того прямо туда пошел к своей посольской лавке»²³. А через 10 дней канцлер доносил церемониймейстеру, что «Римско-императорский посол граф Бернес намерен при будущих комедиях занять ложу, которая ему определена, и что для того разсуждается: лавке посольской в партере не быть <...> И Ея Императорское Величество соизволила указать: лавку посольскую снять, что и учинено. И в день комедии, которая была на другой день 25-го мая, посол занял свою ложу, которая ему подле Их Императорских Высочеств определена; и при нем из свиты его находился граф Гамильтон»²⁴. Через год, в апреле 1751 г. в «посольской ложе» потребовалось увеличить ее вместимость²⁵.

Еще через год, в апреле 1752 г. «26-го числа отправлялась в оперном доме, который при Старом Летнем Дворце, опера “Евдоксия”, для торжества 25-го дня [т.е. коронации – Л.С.], помещались в партер первых пяти классов обоого пола, и чужестранные Министры в банки по надписям, а лейб-кампании унтер офицеры без фамилий; а знатное дворянство, которые штатских рангов не имеют, в банки не садились, стояли у оркестра и по сторонам банок; також, ежели штаб-офицерская жена или гвардии офицерская – одета в самаре или кафтане [т.е. не в парадном платье «робе» – Л.С.], помещаться велено в задние банки; в ложи в 1-м ярусе на правой стороне – камер-юнкеры, на левой стороне – 1-го, 2-го и 3-го классов фамилиям; в верхнем ярусе – всех состоящих в штабских чинах и гвардии офицерские фамилии и знатное дворянство, а мужчинам в ложах сидеть было не дозволено»²⁶.

В следующий свой приезд в Москву Елизавета Петровна в январе 1753 г. озаботилась увеличением вместимости зрительного зала Головинского оперного дома: «А для лутчаго умещения Ея Императорское Величество указала выломать простенки лож и зделать галерею, равно такую же, как в Санкт-Петербургском оперном доме, и, кроме Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств лож, оставить токмо одну ложу для посла, а болше ни для кого»²⁷. Тогда же было в Церемониальной части утверждено «Описание Оперному дому, сколько имеется банок и ярусов»²⁸.

Императрица зорко следила, чтобы зрительный зал не пустовал и чтобы придворные не пренебрегали посещением спектаклей. Так 15 сентября 1752 г. «Ея Императорское Величество собственною своею персоною изволила усмотреть в партере в 1-й банке, что Статс-Дам не единой не имелось, указала к ним, господам Статс-Дамам, послать от Высочайшей своей персоны спросить: “не забыли ль оне, что сей назначенной день быть комедии?” И с тем Высочайшим соизволением к Статс-Дамам послан ездовой конюх»²⁹. А «пустующим» зрительный зал придворного театра оказывался тогда, когда «хозяйка» его по тем или иным причинам сказывалась отсутствующей, но находилась в зале «инкогнито», как зафиксировал Журнал Церемониальных дел: «Сентября 15-го во вторник была французская комедия, при которой Ея Императорское Величество (инкогнито) присутствовала»³⁰. Именно поэтому и «поймала» императрица своих прогульщиц – Статс-Дам.

В эпоху Елизаветы Петровны придворный театр втягивает в свою орбиту все более широкий круг зрителей: еще в коронационные торжества 1742 г. 29 мая на представление оперы «Милосердие Титово», на которую «все знатные и шляхетные, как мужеска, так и женска полу персоны, также и купечество [курсив мой – Л.С.] допущены были»³¹. В ноябре 1750 г. «Ея Императорское Величество всемилостивейшее соизволила дозволить: во время бытия при дворе комедии, ходить караульным лейб гвардии господам обер офицерам»³², которые до этого, будучи в театре на карауле, смотрели спектакли самовольно³³. В 1751 г. 25 июня во время французской комедии «<...> Ея Императорское Величество изволила усмотреть, что зрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейше указать изволила: в оперной дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего пола знатному купечеству, только б одеты были не гнусно»³⁴. Подобное повеление состоялось 4 сентября 1752 г. и по отношению к офицерским женам: «<...> когда в оперном Ея Императорского Величества доме имеют быть французские комедии, во оные лейб гвардии штап и обер афицерских да наполных полков штапских жен, которые доньне помещались вверху, ныне впускать в партер, точию оные были в шлафорках без мантилей, без платков и без капоров, но в прочих пристойных к тем шлафоркам убранствах»³⁵. Снисходила императрица и к другим категориям непридворной публики (но непременно указывалось на необходимость соблюдения формы одежды, требуемой придворным регламентом).



Зрительный зал придворного театра с размещением зрителей. 1752

Особые события в жизни придворного театра напрямую были связаны с главными событиями императорского двора и его центральной фигурой – монархиней. Для нее же важнейшие – восшествие на престол и коронация³⁶. К годовщинам этих событий готовились праздничные торжественные представления великолепных итальянских опер с балетами; в 1750-е г. были созданы и две «русские»³⁷; а с 1757 г. присутствуют и спектакли комических опер труппы Локателли³⁸.

А главная виновница торжеств ведет себя, как и положено настоящей хозяйке, принимая во всем непосредственное участие. Елизавета присутствует на оперных пробах «до самого окончания», «до самой ночи»³⁹; «с особливым вниманием слушает музыку»⁴⁰ и наблюдает за полнотой состава оркестра⁴¹; «с немалым удовольствием осматривает сделанных для украшения театра машин»⁴². Она вникает в детали оформления и оснащения сцены и зрительного зала⁴³, а также «пеняет» за нечистоту у оперного дома⁴⁴; интересуется шитьем костюмов для оперистов и танцевальщиков⁴⁵.

Императрица заботится о конфиденциальности репетиций, чтобы эффект первой постановки был более ярким и впечатляющим: «Ея Императорского Величества изволила указать: будущего 1751 году апреля к 25-му числу, то есть ко дню высочайшаго торжества коронования Ея Императорского Величества, приуготовить оперу; и когда оная сочиняется будет, тако впредь, ежели когда оперы [пробы – Л.С.] будут, то во время пробы тех опер, в Оперной дом, так и в квартиры тех действующих персон, где они пробы чинить будут, кроме тех, находящихся в действии людей и, кому неотменно при том для исправления быть надлежит, никого иного зрителей отнюдь не допускать; и о том оперистам и протчим, чтоб та опера к назначенному времени неотменно приуготовлена была, тако ж и зрителей на пробы ими отнюдь не пускано не было – объявить с подписками под опасением штрафа»⁴⁶.

Наблюдает Елизавета Петровна за полнотой состава оркестра⁴⁷ и «уведомившись», что музыканты на спектакли и концерты «ходят во оные» пешие с инструментами и, сочтя это «за весьма неприличное», повелела: «куда музыканты потребуются, лошадей с зкипажем давать з большой конюшни»⁴⁸; а когда «при дворе Ея Императорского Величества во время обеденных и вечерних кушаний играет италиянская музыка, то в оные дни по окончании банкетного стола оной компании музыкантов всех кушанием и питьем доволствовать»⁴⁹.

Царица печется о придворных исполнителях: отменяются спектакли из-за болезни артистов⁵⁰ и посылается к ним лекарь с приказанием их «кушаньем и питьем доволствовать от двора» по усмотрению доктора, и «приставить придворного лакея» для ухода⁵¹. Занимают ее и комнаты, «где комедиантам убираться»; специальным указом определяются «для сохранения сумасшедшаго концертмейстера Мадониуса»⁵² шесть солдат. Она устраивает свадьбы⁵³ и судьбы певчих и артистов: повелевает срочно обвенчать итальянского танцовщика Тоулато, «которой находится в католицком законе, с русской танцовщицею девицею Авдотьею Тимофеевою, которая от него очреватела» (приняв немедленно его в придворную труппу)⁵⁴. Не остается императрица равнодушной к мольбам о помощи вдов и детей артистов и музыкантов.

Кстати, в эту эпоху (начиная еще со времен Анны Иоанновны) музыкантские кадры – в огромной степени, и в меньшей вообще театральные – формировались «фамильно» (позднее скажут династически). «Фамильно», но не только из семей придворных профессиональных музыкантов, певцов, артистов, танцовщиков, художников-декораторов,

машинистов, а вообще из нижних придворных служителей. В этом можно усмотреть немаловажную услугу императорского двора русской культуре того периода.

С воцарением Елизаветы Петровны в придворном театре происходит рассредоточение зрительского интереса и отчасти перераспределение его (по сравнению с предыдущим царствованием). Десятилетие Анны Иоанновны в придворной театральной жизни (по доминанте присутствующих трупп и артистов) мы назвали условно «итальянским»⁵⁵. Начиная с 1740-х г. «удельный вес» итальянских комедийных спектаклей при русском дворе падает; и полного ансамбля итальянских актеров комедии дель арте при «Итальянской компании» уже нет. Довольствуются немногочисленными исполнителями интермедий (в основном, музыкальных), иногда пасторалей и, чаще всего, дуэтом буффов. Они в меньшей степени и в большей – спектакли драматической труппы «Французской компании» (комедии и трагедии) заполняют театральные «будни». Само появление в придворной жизни театральной «повседневности» свидетельствует об упрочении театра в придворном быту. Именно такое отношение к театральному искусству как к неотъемлемой части жизни российского императорского двора (и праздничной, и повседневной) подспудно, но безотказно работало на развитие мысли о необходимости заведения «своего» (т.е. русского национального театра при «своем» дворе) и способствовало формированию этой же идеи и в общественной жизни, т.е. за пределами двора.

II. «Итальянская компания»

Итак, в эпоху Елизаветы Петровны в придворной театральной жизни происходит некоторое смещение акцентов в театральных пристрастиях, вызванное реалиями дворцовой жизни. При «Итальянской компании» уже нет полного ансамбля исполнителей итальянской комедии дель арте (потребность в подобных представлениях удовлетворяется у русской публики уже не на придворных спектаклях, а вольными заезжими актерами немецких и других трупп). При дворе их заменяют изредка итальянские пасторали, чаще – музыкальные интермедии с участием «буфа и буфонки».

Главным для «Итальянской компании» становится подготовка торжественных великолепных оперно-балетных представлений с участием хора из придворных церковных певчих (что явилось важным новше-



Итальянские оперисты первой половины XVIII в.
Гравюра по рис. А.Д. Бертоли

ством елизаветинского времени), а также камерных и масштабных музыкально-вокальных концертов (при участии певчих и оркестра).

Во времена Елизаветы оперные спектакли происходят гораздо чаще, нежели в 1730-е г. Теперь, после первой пышной постановки, приуроченной к важнейшей дате (годовщине восшествия на престол и коронации), ее повторяют еще и ко дню рождения императрицы, и к тезоименитству, а потом восстанавливают еще раз через несколько лет⁵⁶ (что является совершенной новостью, по сравнению с предшествующими 1730-ми г.). Теперешняя виновница торжеств (и главная героиня всех опер, в том числе и комических, под тем или иным именем) – императрица – главенствует и во время подготовки их, вникая не только в административно-хозяйственные, бытовые проблемы, но и в художественно-творческие. Она дает указания, кого из артистов и откуда нужно ангажировать ко двору, кто именно должен петь в предстоящей опере⁵⁷, кто играть в оркестре⁵⁸ и т.п.

«Итальянская компания» основана была, как известно, еще в предшествующее царствование, но к моменту вступления на престол Елизаветы Петровны деятельность ее почти замерла. Еще в начале 1738 г. многие певцы и музыканты были «отпущены в их отечество»⁵⁹ (можно предположить, что в связи с болезнью императрицы Анны Иоанновны). Так в мае 1738-го (вероятно, после представления

оперы «Артаксеркс», состоявшейся 1 мая) уехали оперные солисты супруги Джорджи⁶⁰. В декабре 1738 г. покинул Россию один из музыкантов-виртуозов Дж. Верокаи⁶¹.

В июле 1739 г. во время торжественного обручения принцессы Анны Леопольдовны с принцем Брауншвейгским Антоном Ульрихом было представлено «преизрядное театральное действо, называемое Итальянским именем Пасторале»⁶², в котором, вероятно, участвовала вернувшаяся в апреле 1739 г. певица Розина Бон с мужем живописцем Боном⁶³ и остававшиеся в Петербурге певцы и музыканты. Вот список этих артистов с годовыми окладами, согласно выписке из «Штата придворного 1739 года», подписанного 25 сентября: «<...> Музыкантам: Басисту Эселту – 350 руб., Фаготисту Фридриху – 300 руб., Гобоисту Деберту – 300 руб., Скрипачу Вейзнеру – 300 руб., Пинкелю – 500 руб., Петру Миро – 700 руб., Капельдинеру – 60 руб., Копиисту Графту – 130 руб., Певчей фаготиста Фридриха жене – 600 руб., Певчей же Катерине Мазании – 700 руб.; <...> Музыкантам же иноземцам старым <...>»⁶⁴. В октябре 1739 г. поступил «в службу ко двору лютнист Тимофей Белоградский»⁶⁵ (уехавший в январе 1741-го в «Немецкие край»⁶⁶). В декабре 1739 г. приняли музыканта Игнатиуса Фриса⁶⁷. В декабре 1740-го уехал в Италию Пьетро Мира⁶⁸; в январе 1741-го туда же отправились фаготист Фридрих со своей женой «певчей Елизаветой Грунemann» и гобоист Деберт⁶⁹.

Однако, в апреле 1741-го вернулся в Россию певец-буфф Доменик Крико [Крикки – Л.С.]⁷⁰, в мае возвратились певцы Филипп и Катерина Джорджи⁷¹, а посланный в Италию еще при Анне Леопольдовне композитор Ф. Арайя уже спешил ангажировать к русскому двору новых и прежде бывших на императорской сцене певцов и музыкантов⁷². О балетмейстере Фузано озаботилась Елизавета самолично: едва успев вступить на престол 25 ноября 1741 г., она уже 19 декабря обратилась в Лондон через русского посла о его приезде⁷³. Коронация должна была состояться 25 апреля 1742-го, а вскоре и представление торжественной грандиозной оперы. Не оставалось ничего, кроме как собрать и взбудоражить имевшиеся в наличии творческие силы.

Для коронационного представления выбрали оперу уже известную и прославившуюся в Европе «Милосердие Титово» композитора И.А. Гассе (Хассе) на либретто П. Метастазियो, в которой весьма явственно прочитывались аналогии с поступком Елизаветы, помиловавшей после восшествия на престол Брауншвейгскую фамилию, так же как

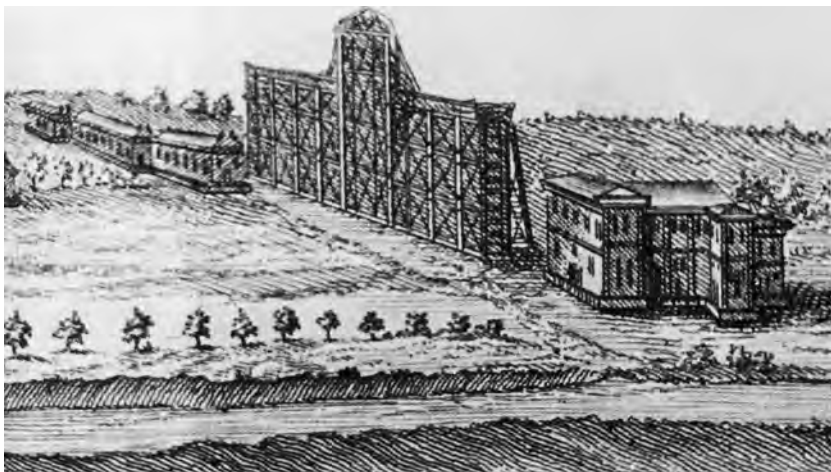
император Тит Флавий Веспасиан помиловал предавшего его друга Сестия, составившего заговор против него. Опере предшествовал Пролог – «Россия по печали паки [опять – Л.С.] обрадованная», написанный к данному случаю и напоминавший зрителям о прежде бывших исторических событиях, а также подтверждавших не только законность восхождения на трон Елизаветы, но и надежду на единственно возможное, благодаря ей, Спасение России от всех бед и напастей.

Текст Пролога написал Я. Штелин⁷⁴, музыку к нему сочинили Луджи Мадонис и Доменик Далолоио⁷⁵. Они же отчасти «компоновали» музыку и к опере, добавив несколько новых арий, «а в некоторых ариях музыка непременно осталась композиции г-на Гасса»⁷⁶.

В Прологе роль Рутении (России) исполняла Катерина Джоржи, Астреи – Роза Рувинетти Бон. В опере «Милосердие Титово» солировали: чета Джоржи, Розина Бон, Катерина Мазани (Катерля), кастрат Мориджи; одну из партий исполняла жена музыканта Мадониса Наталья Петровна⁷⁷.

И Пролог, и оперу дополняли балетные сцены. Так, в заключение Пролога «добродетели и добрые свойства» (Ее Императорского Величества) «танцуют радостный балет». В опере между действиями представлялись балеты: «крестьян латинских», «африканцов» и в финале «народа Римскаго, радующагося о милосердии Титовом»⁷⁸. «Балеты вымышлял балетмейстер Ланде»⁷⁹, а исполняли их его танцевальные ученики, достигшие уже известного мастерства⁸⁰, а также, вероятно, участвовал и Фузано с женой танцовщицей, которые не заставили себя долго ждать и прибыли из Лондона в Москву в апреле 1742 г.⁸¹.

Важным и перспективным новшеством елизаветинского времени явилось участие хора придворных (церковных) певчих в итальянских операх. Впервые он был введен в «Милосердие Титово», где для торжественной хвалебной песни императору Титу понадобился хор. Впоследствии это стало неперенным правилом и украшением не только всех опер, но и камерных концертов. Певчие, начиная со времен Петра I (а, вероятно, и до этого), были непосредственно связаны с театрально-музыкальной придворной жизнью, а затем и собственно с театром. Например, певчие «комнаты государыни царевны Натальи Алексеевны» принимали самое живое участие в ее русских спектаклях, и не только как собственно певчие, а и как исполнители драматических



Оперный дом в Москве на Язуе с установкой для фейерверков.
Гравюра 1744 г. Фрагмент

ролей⁸². Во времена Анны Иоанновны певчие также значились среди исполнителей главных ролей в русских придворных комедиях⁸³. Елизавета Петровна была от природы очень музыкальна. Как и ее отец, Петр I, она любила церковное пение и благоволила к хорошим исполнителям. Как известно, один из ее главных фаворитов (и морганатический, т.е. тайный, супруг) А.Г. Разумовский был из среды придворных певчих, набравшихся в основном в Малороссии. Возвысившись после восшествия Елизаветы Петровны на престол, он стал покровителем своих бывших собратьев и их «патроном». А императрица и после коронации посещала (правда, «инкогнито») их вечеринки и свадьбы и «присматривалась их забаве и танцам»⁸⁴. По замечанию Екатерины (бывшей тогда великой княгиней), при дворе «вошло в моду все малороссийское»; и действительно, придворные певчие в царствование Елизаветы были поставлены в наиболее благоприятные условия, и для них открылись новые возможности для творчества⁸⁵. Постепенно из общего хора придворных певчих выделяются и оперные солисты (первый из них – М.Ф. Полторацкий, выступивший в 1750 г. в опере «Беллерофонт»⁸⁶). Сценические навыки, полученные придворными певчими во время участия в оперных спектаклях, пригодились некоторым из них в дальнейшем (тем, кто перешел на драматическую сцену⁸⁷).



Декорация Дж. Валериани к оперно-балетному спектаклю

Для коронационных спектаклей в Москве возвели («через два месяца», т.е. всего за два месяца!) новое театральное здание – Оперный дом. Его построили на берегу Яузы по проекту архитектора Растрелли⁸⁸ и в нем уже 29 мая 1742 г. начались представления оперы. «Декорации (украшения) учреждал Жероним Бон»⁸⁹, приехавший в Россию еще в 1734 г. «Сие представление украшено было декорациею лесов, площадей, облаков и прочим»⁹⁰, и все это оживало и, изумляя зрителей, двигалось на сцене, благодаря «машинисту Карлу Жибелли», также уже около десяти лет служившему на русской придворной сцене.

В июне 1742-го вернулся капельмейстер Арая, и с ним «проехали чрез Ригу» прямо в Москву «из Берлина комедианты, <...> музыканты»⁹¹; возвратились в Россию: в июле 1742-го музыкант Фридрих с женою⁹².

В сентябре 1742 г. состав «Итальянской компании» выглядел весьма значительным:

«Ведомость

по сколку жалованья италианцам давать в год руб. коп.

Капелмейстеру Араю 2000

Кастрату Мориджи 1600

Кастрату Салетти 2000

Тенористу Жоржи 937 50

Жене ево, которая алта поет 937 50
Буфонке Розине 900
Певчице Катерле [Катерине Мазани – Л.С.] 600
Буфону Крике 1300
Мадониусу скрипачю 1550
Далоглио скрипачю 900
Далоглио виолончелисту 900
Старому Мадонису скрипачю 500
Пиери скрипачю 400
Пассерини скрипачю 500
Порта скрипачю 500
Фузану балетмейстеру 1400
Жене ево 1200
Лакроа помощнику Фузанову 600
Валериани театралной архитект и живописец 1500
Бон живописец муж Розины 500
Жибелли машиниста 400
Мончу машиниста 400
Статжи габоиста 1000

Итого 22525»⁹³.

В июне 1743 г. этот список пополняется:

«<...> Балетмейстеру Жан Батисту Ланде 1000
Французам Петру Малье с женою [учитель – Л.С.] 300
Канцеляристу Балбекову 150
Портному Цербсту 150
Композитору Бонетию [Бонекки – Л.С.] 600
Музыканту Фридриху 300

Да на содержание обретающихся в обучении балетов российских
12 человек, на платье, обувь и на прочее 650 <...>»⁹⁴.

В конце 1743-го русские балетные ученики Ланде официально вливаются в «Итальянскую компанию»: «Обретающимся при дворе нашем при операх, комедиях и интермедиях танцовалщиком, повелеваем годовое жалованье производить с начала сего 1743-го году из соляной суммы <...>



Эскизы костюмов к балету. Художник Р. Боке. Середина XVIII в.

А имянно:

французу Томасу Лебруну – четыреста; русским: Афонасью Топоркову, Михайле Литрову – по триста по пятидесят; Семену Брюхову, Александру Лаптеву, Андрею Нестерову, Козме Ордену – по двести по пятидесят; женска полу девкам: Аксинье Сергеевой – триста пятьдесят; Елизавете Борисовой – триста; Аграфене Ивановой, Аграфене Абрамовой – по двести по пятидесят; вновь принятой Авдотье Лаврентьевой – пятьдесят рублей»⁹⁵.

Русская балетная труппа оказалась первым ростком национально-профессионального театра, оформившимся в недрах «Итальянской компании». Предыстория ее, начавшаяся еще в эпоху Анны Иоанновны, достаточно известна⁹⁶, однако точный и полный состав учеников, набранных Ж.-Б. Ланде в 1738 г., выявляется только из вышеназванного документа 1743 г. В нем, правда, поименованы только 11 человек (не считая «француза» Томаса Лебруна): 6 юношей и 5 девушек. Из других документов выясняется, что до февраля 1742-го в их составе находилась «танцовальная ученица Прасковья Иванова», уволенная «за болезнь»⁹⁷ и «танцовальная ученица Анна Михайлова», уволившаяся в феврале 1743 г.⁹⁸; в середине 1740-х принимается Марфа Максимова⁹⁹.

До 1748 года в материальном положении танцевальщиков изменений не происходит¹⁰⁰, что может отчасти подтверждать и стабильность их профессионального уровня. В 1747 г., 26 февраля труппа потеряла

своего основателя Ж.-Б. Ланде¹⁰¹, а 26 октября умер танцовщик Александр Лаптев¹⁰².

В январе 1748 г. в составе русской балетной труппы происходят изменения: часть танцовщиков и танцевальщиц «увольняется» от двора и приходят новые¹⁰³. В свое первое профессиональное десятилетие (в 1740-е г.) русская балетная труппа в «Итальянской компании» существовала еще несколько особняком, в 1750-е русские «танцевальщики» и «танцевальщицы» присутствуют в ней уже и номинально, и фактически среди прочих иностранных артистов нераздельно (кстати, в эти годы в «Итальянской компании» – и прежде всего, среди балетных артистов – создаются интернациональные семьи¹⁰⁴).

В 1740-е г. в «Итальянской компании» находилось лишь несколько иностранных танцовщиков, среди них балетмейстер Фузано с женой танцовщицей и его помощник Лакруа¹⁰⁵. В 1750-е г. в придворной балетной труппе иностранные танцовщики занимают уже значительное место: в июле 1750 г. в нее поступает танцмейстер Жосет¹⁰⁶; в конце 1750-го – танцовщики Гаetano Андреоцци и его будущая жена Коломба Маркони¹⁰⁷ и чета танцовщиков Иозеф и Мавра Фабиани¹⁰⁸, ангажированные Фузано, вероятно, специально для участия в балетах в опере «Беллерофонт»¹⁰⁹.

С конца 1758-го и в 1759-м г. в придворной балетной труппе происходят значительные изменения: в августе 1758 г. Фузано «за старостию и повреждением здоровья» попросил увольнения и в марте 1759-го покинул Россию¹¹⁰. На его место ангажировали в Вене (через посредство посла Кайзерлинга) балетмейстера Франца Гильфердинга с предписанием: «отпуск оного требовать от тамошнего двора на два года; с ним же танцовальщики, механист, музыкант для балета должны быть взяты на такое же время»¹¹¹. Гильфердинг «проехал чрез Ригу» с сыном Иозефом в январе 1759 г.¹¹². В этом же январе прибыли и танцовщики: супруги Фабиани и супруги Мекур¹¹³. В мае приехал в Петербург принятый «к сочинению балетов музыкант Штарцер»¹¹⁴ и с ним танцовщик Парадиз¹¹⁵, а в октябре определен «танцовальщик француз» Петр Убри¹¹⁶.

В эти годы, кроме специально выписываемых из-за границы танцовщиков, русский придворный театр получил возможность пополнять свой штат певцами и танцовщиками у себя дома – из труппы Ж.Б. Локателли, находившейся с конца 1757 г. в Петербурге. Так, после увольнения балетмейстера Фузано и до прибытия Гильфердинга танцовщик

Д.А. Сакко (Сакки) согласился «сочинить балеты»¹¹⁷, а потом, в сентябре 1759 г., он и его жена танцовщица были взяты в придворную труппу¹¹⁸. А несколько раньше от Локателли перешли танцовщики Карл Белюцци с женой, танцовщицей Анной¹¹⁹ и танцовщик Нюден¹²⁰.

В конце 1758-го и в течение 1759 г. происходят серьезные изменения и в составе русских танцевальщиков: на смену выбывшим¹²¹ набираются новые «малолетние ученики десять человек»¹²². К ним «для смотра» с 1 апреля 1760 г. определяется Марья Коломбусова¹²³.

В конце 1759 г. в одном из указов Придворной конторы говорилось «<...> ныне при дворе Ея Императорского Величества италианская и французская компании весьма приумножены, о которых Ея Императорское Величество неоднократно отзывалась изволила, чтоб оные должность свою исправляли, показывая новыя и лутчия представления, чтоб напрасно такой немалой суммы жалованья, какое им производится, получать не могли»¹²⁴. Это напрямую относилось и к придворным танцевальщикам.

Чего же достиг балет в России в эпоху Елизаветы Петровны почти за 20 лет своего существования? Он от прикладного элемента к оперным действиям развился в самостоятельный полноценный балетный спектакль. От украшающих оперные действия танцев в «Милосердии Титовом»¹²⁵, поставленных Ланде; от иллюстративных танцев в первых балетах Фузано¹²⁶ к танцевальным миниатюрам более поздних его балетов¹²⁷; через танцевально-пантомимические миниатюры в балетах Сакко¹²⁸ – к сюжетным балетным спектаклям Гильфердинга.

В одном из первых балетов, поставленных Гильфердингом в России – «Прибежище Добродетели» (1759 г.), на титульном листе появилась весьма показательная надпись: «Танцы и основание драмы г. Гильфердинга», тогда как об авторе текста указано: «Стихотворство и расположение драмы г. Сумарокова»¹²⁹. В 1760 г. Ф. Гильфердинг поставил большой спектакль-балет «Возвращение Весны, или Победа Флоры, пантомимический балет, сочиненный {в постановке} императорским балетмейстером гос. Гильфердингом»¹³⁰, для которого было издано подробное печатное либретто (как это делалось до этого для опер).

Итак, это двадцатилетие можно, по существу, назвать эпохой основания балетного театра в России. Бесспорно, к этому приложили силы и способности многие западноевропейские мастера: и балетмейстеры, и танцовщики. Но в этом процессе нельзя забывать о заслугах строителей (заказчиков), создававших самые благоприятные условия



Ф. Арайя.
П. (И-Б.?) Франкарт.
Середина XVIII в.

(материальные, творческие и бытовые) для деятельности ангажированных артистов. Значительную лепту вложили в это и отечественные деятели балета.

«Итальянская компания», основанная еще в 1735 г., стала прообразом будущей Дирекции императорских театров. Целых три десятилетия (до 1766 г.) выработывались в ней организационные принципы и нормы, положенные потом в основу Дирекции и первого ее законодательного акта «Штата: всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям» (1766). Хотя называлась она «Итальянской», в нее, как известно, входили деятели всех национальностей и театрально-музыкальных профессий, поступавшие на службу в придворный театр и оркестр (кроме артистов «Французской компании»).

В 1740-е – 1750-е г. состав «Итальянской компании» постоянно увеличивается и становится интернациональным. При ярко выраженной подвижности этого состава, при все более усиливающейся калейдоскопичности его все-таки видно, что многие исполнители подолгу остаются «служить» на русской придворной сцене; или, покидая Россию, через некоторое время стремятся вновь быть ангажированными, принимая предложение от официальных российских лиц (за рубежом), или же предлагая свои услуги самостоятельно (приватно). Так, певец-буфф Доменико Крикки, выступавший еще в 1735 г. в эпоху Анны Иоанновны в одной из итальянских трупп комедии дель арте, где он составлял знаменитый интермедийный дуэт с певицей и актрисой

Розой Рувинетти Бон¹⁵¹, уехал из России в мае 1737 г.¹⁵²; затем вернулся в апреле 1742-го¹⁵³ и выступал до июня 1747-го¹⁵⁴. Скрипач-виртуоз Джованни Пьянтонида вместе с женой певицей Констанцей (по прозванию Пастерля) находился в Петербурге в 1735 г. и, уехав в мае 1737-го¹⁵⁵, через десять лет снова предлагал свои услуги вместе с женой¹⁵⁶. Певица Розина Бон с мужем живописцем, состоявшие в придворной труппе в 1734 г., уехали «в отечество свое» в феврале 1738-го¹⁵⁷, в апреле 1739-го вернулись в Россию¹⁵⁸, в марте 1746 г. отбыли в Италию¹⁵⁹, а в ноябре того же 1746-го уже напоминали о себе приватным письмом к императрице с просьбой позволить им «припасть» к ее стопам¹⁴⁰ (т.е. просились обратно). Певцы Филипп и Катерина Джоржи, приехав в 1735 г. вместе с Ф. Арайей в составе первой оперной труппы, уехали в Италию в мае 1738-го¹⁴¹; возвратились в мае 1741-го¹⁴², в июне 1747-го отбыли назад в Италию¹⁴³. В ноябре 1748 г. они «просительным письмом» предлагали себя «в прежнюю их при дворе Ея Императорского Величества службу»¹⁴⁴, после чего, получив «высочайшее соизволение», прибыли в Россию в мае 1749 г.¹⁴⁵. В августе 1756 г. уволился и уехал в Италию Филипп Джоржи один¹⁴⁶ – его жена умерла в Петербурге 5 января 1756 г.¹⁴⁷. Уезжали из России и опять возвращались танцовщики супруги Фабиани¹⁴⁸; несколько раз (и во времена Анны Иоанновны, и в царствование Елизаветы Петровны) увольнялся и вновь поступал в придворный театр танцовщик и балетмейстер Фузано с женой и другие артисты, певцы, музыканты, живописцы и пр.

Более четверти века работал в России Франческо Арайя, прибывший в апреле 1735-го¹⁴⁹, несомненно, стоявший у основания русского оперного театра (сочинивший музыку к нескольким операм, представленным на русской сцене, в том числе и к первой «русской» опере «Цефал и Прокрис» на либретто А.П. Сумарокова), уволившись с 1 августа 1759 г. и уехав в Италию¹⁵⁰, он возвратился в мае 1762-го¹⁵¹, правда, ненадолго¹⁵².

В 1750-е г. в «Итальянскую компанию» стремятся попасть на службу и артисты (в основном, музыканты), приглашенные из-за границы в частные дома вельмож (по окончании их контрактов). Особенно выросла численно «Итальянская компания» в конце 1750-х г., за счет артистов комической оперы Дж.Б. Локателли, финансовое состояние которого неуклонно ухудшалось¹⁵³.

Очевидно: русская придворная сцена давала иностранным деятелям театра не только материальные блага (что и само по себе важно),

но и предоставляла широчайшие творческие возможности. Это касается не только таких великих мастеров, как Растрелли (в данном случае, в качестве театрального архитектора) или как театральный архитектор и живописец Валериани, композитор Арайя, балетмейстер и танцовщик Ринальди (Фузано), чета певцов Джоржи, для которых Россия стала настоящим «олимпом» (куда их могли и не вознести, будь они в другой стране), но и для фигур менее крупных¹⁵⁴.

Нужно отметить, что в эпоху Елизаветы Петровны, особенно в 1750-е г., «Итальянской компании» стала проявляться династическая преемственность театрально-музыкальных профессий (и, прежде всего, среди иностранных деятелей, остававшихся навсегда в России). «Вызревают» в ней постепенно и свои «российские» исполнители. Это относится и к балетным артистам, и к музыкантам, и к художникам-декораторам, и к оперным певцам (вслед за балетом, в оперу приходят женщины-певицы, правда, поначалу из семей иностранцев, осевших в России: Елизавета Билау, Шарлотта Шлаковская, Елизавета Белогородская¹⁵⁵).

Практика подписания контрактов, заведенная еще Петром I, требовавшая от иностранных мастеров (в том числе и творческих профессий: музыкантов, художников, балетмейстеров-танцовщиков и даже певцов), поступавших на русскую службу, брать для обучения учеников из «российской нации» (как правило, двух человек) и передавать им свое искусство «без утайки и закрытия» – способствовала выращиванию своих национальных кадров. Имели своих учеников многие из лучших музыкантов: литаврщики Яган Карл Винтер¹⁵⁶ и Иозеф Вилде¹⁵⁷, камер музыканты: скрипач Доменико и контрабасист Иозеф Даллио¹⁵⁸; декоратор Антоний Перезинотти¹⁵⁹. Еще при Анне Иоанновне появились свои «школы»: музыкантская (к руководителю придворного оркестра Иоганну Гибнеру в 1740 г. определили десять малых певчих, спавших с голосов, в музыкантские ученики) и балетная (в 1738 г. балетмейстеру Ланде отдали двенадцать детей из «придворной челяди»), воспитавшие в эпоху Елизаветы Петровны уже несколько поколений своих исполнителей.

III. «Французская компания»

Деятельность «Французской компании» (т.е. актеров французской драматической труппы), выступавшей на русской придворной сцене с 1742 г., невозможно переоценить. Она во многом содействовала

рождению русского профессионального театра и русской драматургии. Именно спектакли «Французской компании», начиная с 1740-х г., заполнили театральные «будни»¹⁶⁰ при дворе (взамен представлений итальянских трупп комедии дель арте, выступавших при дворе Анны Иоанновны в 1730-е г.).

В 1730-е г. успех у русской публики комедии дель арте был связан с тем, что она являла собой тип «долитературного» театра, т.е. представления ее не опирались в первую очередь на драматургию, на закреплённый текст, а использовали максимально зрелищные приемы и были доступны для восприятия любой зрительской аудиторией (не требуя дословного понимания текста). К 1740-м г. культурная ситуация несколько меняется. Среди русской публики уже появляется достаточно образованный слой, приобретший вместе со знанием французского языка потребность и желание видеть на сцене высоко литературное произведение, требующее непрямого понимания его текста.

О пребывании французской труппы при русском дворе в 1742 г. было известно всем историкам (это, можно сказать, являлось «общим» местом), но конкретных фактических сведений имелось крайне мало.

На протяжении довольно долгого времени историки театра считали, что французские актеры появились при русском дворе в начале царствования императрицы Елизаветы Петровны именно из-за ее пристрастия ко всему французскому. Однако теперь, благодаря новым документальным данным, можно отойти от этого стереотипа.

Усилия по приглашению французской драматической труппы в Россию начались еще до вступления на престол Елизаветы Петровны, во времена Анны Леопольдовны. К октябрю 1741 г. (судя по документу¹⁶¹) уже была договоренность с «бандой французских комедиантов во главе с шефом де Гау», и от имени русского двора требовалось «ускорить по возможности их приезд»¹⁶². В ноябре 1741-го Левенвольде от имени Анны Леопольдовны писал русскому резиденту в Гамбург: «Ея Императорское Высочество Великая княгиня и Регентша Всея Руси всемилостивейше наложила резолюцию о принятии ко двору и прибытии сюда банды французских комедиантов (шеф которых называется Дю Клос и находится в Ганновере). Еще ранее в разное время отсюда этому человеку пересылались различные послания гофтанцмейстера г-на Ланде и дело закончилось подписанием, в конечном счете, контракта, а также на особый случай для подыскания нам нескольких хороших актеров ему, Дю Клосу, было выдано 1000 руб. и на проезд

сюда всей банды ассигновано 3000 руб., которую Дю Клос выразил готовность привести сюда и руководить ею»¹⁶³.

26 ноября 1741 г. (т.е. на следующий день после восшествия на престол Елизаветы!) Ланде писал Дюкло, сообщая, что новая «Императрица подтвердила приказ, повелев, чтоб вы приезжали»¹⁶⁴. К ангажированию французских артистов были привлечены высокие дипломатические персоны, включая нашего посла в Париже князя А.Д. Кантемира и посланника Франции в России маркиза де ля Шетарди. В присутствии доверенных лиц Дюкло согласовал все вопросы предварительного договора от 14 ноября старого стиля 1741 г., подтвержденный 5 декабря старого стиля (т.е. уже Елизаветой), и заключил контракт, в котором оговаривались обязательства русского двора¹⁶⁵ и его самого: «1. Со своей стороны Жан Батист Дюкло обещает и обязуется проявить усердие, чтобы привезти самое позднее 1 марта будущего года хорошую труппу французских актеров к русскому двору, способную играть трагедии и комедии столько раз, сколько будет угодно императорскому двору. 2. Труппа будет состоять из восьми актеров, семеро из которых уже ангажированы, а именно: Дюкло, Лесаж, Рикорвиль, д'Орвиль, Шатонеф, Префлери-старший и Префлери-младший, готовые немедленно отправиться в путь, куда предложит руководитель; из шести актрис, а именно: м-ль Префлери, Дюбуле, Франсуаза Шатонеф, д'Орвиль, Боней и Теодора Дюкло [с дочерью – Л.С.]; певца, певицы, скрипача-репетитора, суфлера, двух особ, способных играть детские роли, костюмера и двух курьеров. 3. Вышеозначенный руководитель обязуется иметь магазин [хранилище – Л.С.], чтобы предоставлять костюмы, необходимые, согласно обычаю, для трагедий, комедий и исполнения обычных музыкальных номеров. Если императорский двор согласится оставить у себя на службе названную труппу французских актеров сверх оговоренного двухлетнего срока, настоящий контракт может стать основой будущего <...> Составлено в двух экземплярах в Гамбурге 11 января 1742 г.»¹⁶⁶.

Несмотря на это Дюкло не успевал собрать труппу и приехать к коронации, хотя получил все обещанные деньги¹⁶⁷; он медлил, мотивируя тем, что «необходимые актеры» находятся: кто в Гамбурге, «кто в Мюнхене, кто в Ганновере, кто в Париже, кто в Марселе»¹⁶⁸ и в Страсбурге, а актеры ожидали его в разных городах, закладывая свой скарб, чтобы прокормиться; «часть труппы, прибывшая в Берлин, дрожит от холода в трактирах этого города»¹⁶⁹, доносили русскому послу в Берлине Чернышеву.



Гравюры фронтисписы изданий комедий Мольера с изображением главных персонажей и мизансцен: «Школа жен», «Смешные жеманницы». Гравюры XVIII в.

Наконец, актеры сами двинулись в путь, и «через Ригу» в мае 1742 г. проехали в Москву из Берлина и из Гамбурга «комедианты: Десериньи, Деразимонд, Дишумонт, Десент Мартен [сын Сериньи – Л.С.], Жан Батист Шатонеф» с женами¹⁷⁰. Еще в июле к Дюкло, находившемуся во Франкфурте, дипломат Гейнсен слал из Гамбурга гневные вопросы: «<...> Я жду от вас объяснений <...> Вам необходимо принять решение последовать за своей труппой <...>»¹⁷¹. Однако в августе из Берлина приехали «комедианты Жан Префлери с женою, с четырьмя детьми ко двору Ея Императорского Величества в Москву»¹⁷², и в ноябре из Берлина же: «комедианты Прейс, мадам Боды [Боней – Л.С.], Любсиерс, Доменик Префлери, Де Морамбер, Дегусон, Дорфилле с женою»¹⁷³, но своего руководителя труппа так и не дождалась. В ноябре, 9 числа, было повелено: «Балет мейстеру Жан Батисту Ланде, принятых из Соляной канторы, по силе имянного Ея Императорского Величества указа, на дачу обретающимся при дворе Ея Императорского Величества французским комедиантам жалованья – 3000 рублей».

1 марта 1743 г. с французской труппой был заключен новый контракт на пять лет, который подписал возглавивший ее «первый комедиант» Шарль Сериньи (Десериньи)¹⁷⁴.

Когда начались спектакли «Французской компании» точно сказать нельзя, так как более или менее постоянные записи о придворных спектаклях начинаются с 1744 г., в которых сообщалось: «Генваря в 3 день была при дворе французская комедия»¹⁷⁵.

На представлениях французской труппы на русской сцене использовался опыт спектаклей первой итальянской труппы комедии дель арте еще в 1731 г.: русскому зрителю предлагалась программа не только с названием пьесы и перечнем действующих лиц и исполнителей, но и переводом краткого содержания ее¹⁷⁶. Репертуар «Французской компании» нам известен далеко не весь, но в отдельные годы записи в Церемониальных журналах вел служитель, вероятно, бывший заядлым театралом, фиксировавший названия всех пьес, исполнявшихся французской труппой. Эти записи приходится на 1752–1754 гг.¹⁷⁷, они в подлиннике на франц. яз., мы их приводим (снабдив рус. переводом) полностью:

1752. (в СПб.) 2 апр. *Radamiste et Zénobie, Le haineux de qualité* – «Радамист и Зеновия» и «Безусловный ненавистник».

7 апр. комедия *Les deux fugitifs* после оной *Le retour de fend vejie* (la comédie anonume au la quatre Etoile) – «Двое беглецов» и «Запрет возвращения» (комедия анонимная в четырех действиях).

10 апр. комедия *L'école des amis la baguette de Vulcain* – «Школа друзей, повинующихся Вулкану».

30 ноября трагедия *La Venise janvee (La Venise sauvée)* – «Спасенная Венеция».

1753. (в Москве) 19 янв. «трагедия *Radamiste et Zénobie* с маленькою пиесою *L'Arlequin poli par l'Amour*» – «Радамист и Зеновия» и «Арлекин, пораженный любовью».

22 янв. комедии *Le joueur, L'Épreuve réciproque* – «Игрок» и «Обоюдное испытание».

26 янв. комедии *La double inconstance, Le Portrait* – «Двойная неверность» и «Портрет».

28 янв. комедии *La double Extravagance* и *L'Avocat Patelin* – «Двойная экстравагантность» и «Адвокат Патлен».

2 февр. комедия *L'Arlequin Hulla* – «Арлекин Юлла».

9 февр. комедия *L'ambitieux et L'Indiscrète (Tragi-Comédie)* – «Трусливый и Болтливый» (трагикомедия).

19 февр. трагедия *La Venise sauvée* и «малинкая пиеса» *Le Bacha de Smyrne* – «Спасенная Венеция» и «Вакх из Смирны».

15 апр. комедии *Le dissipateur* и *L'Étourderie* – «Вздорщик» и «Легкомыслие».

30 окт. комедия *L'Électre* «с маленькою пиесою» *Les trois Gascons* – «Электра» и «Три парня» (или «Три гасконца»).



Фейерверк
в коронационные
торжества
Елизаветы Петровны.
1742

2 ноября комедия *Le Philosophe marie* «с маленькой пьесой» *La Nouvelle preuve* – «Женатый философ» и «Новое доказательство».

5 ноября комедия *Le jeu de l'amour ou du hasard* с «маленькой пьесой» *Le retour de la tendresse* – «Игра любви и случая» и «Возвращение нежности».

9 ноября трагедия *Le Britannicus* – «Британик».

12 ноября комедия *Le Glorieux* с «маленькой пьесой» *Le Coureur galant* – «Славный» и «Галантный ухажер».

17 ноября комедия *Le Glorieux* с «маленькой пьесой» *L'Arlequin poli par l'Amour* – «Славный» и «Арлекин, преображенный любовью».

19 ноября комедия *Le Signe* с «маленькой пьесой» *L'Avocat Patelin* – «Знак» и «Адвокат Патлен».

3 дек. «трагедия» *Le Maximien* «маленькую пьесой» *La fausse inconstance* – «Максимилиан» и «Ложная неверность».

21 дек. комедия *Le faucon* «маленькую пьесой» *La fausse inconstance* – «Сокол» и «Ложная неверность».

1754. 7 янв. трагедия *Le Maximien* «маленькую пьесой» *Le florentin* – «Максимилан» и «Флорентиец»

26 янв. комедия *Le joueur* «маленькую пьесой» *Le retour imprévu* – «Игрок» и «Неожиданное возвращение».

1 февр. комедия *Le distrait* «без маленькой пьесы». По окончании комедии на театре был фейерверк – «Рассеянный».

Весьма показательно влияние «Французской компании» на развитие русского театра в том, что один из первых любительских спектаклей кадет, представленный при дворе, вероятно, еще в конце 1747 г.¹⁷⁸, и повторенный по повелению императрицы в начале 1748-го, был на французском языке: «4-го дня генваря, пополудни, в оперном доме в присутствии Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств отправлялась на французском языке кадетами трагедия. Для смотрения, кроме придворных, не впускали»¹⁷⁹. В 1750 г., когда начал функционировать при дворе любительский кадетский театр, среди его первых спектаклей также была представлена «французская комедия» на языке подлинника¹⁸⁰ (как следует из документа). В июле этого же 1750-го кадеты впервые сыграли трагедию А.П. Сумарокова «Синав и Трувор»¹⁸¹, которая вскоре была издана. А в феврале 1751 г. Сумароков в академической типографии издает эту же пьесу на французском языке¹⁸². Есть свидетельство о том, что ее исполняли в 1754 г. французские актеры: «была французская трагедия *Sinave et Trouvor* с маленькою пиесою *Les amours réunis*»¹⁸³.

В 1750-е г. дела «Французской компании» отнюдь не так хороши, как в предшествующее десятилетие. Об этом подробно повествует Записка директора Сериньи, поданная на высочайшее имя в конце 1752 г.¹⁸⁴.

С 1-го марта 1753 г. заканчивался срок второго пятилетнего контракта этой труппы, и ее директор был озабочен заключением нового контракта и его условиями. При этом он сообщал: «я в течение последних двух лет веду корреспонденцию с иностранными труппами, чтобы заполучить лучших актеров ко двору Ея Императорского Величества <...> Я желаю сделать труппу для Ея Императорского Величества самой лучшей из всех придворных, так как я в удручении, что в настоящий момент она так ослабла, а я весь в долгах».

В ответ последовал именной указ Елизаветы Петровны¹⁸⁵, повелевавший Придворной конторе заключить новый контракт на содержание французской труппы на пять лет до 1-го марта 1758 г., на ту же сумму 20 тысяч рублей в год, оговаривая некоторые условия (в том числе «ежели впредь, паче чаяния, повелено будет, во всех действиях, как прежде было повелено, балеты употреблять, которых ныне не употребляются»).

Однако Сереньи не удавалось привести свою труппу в желаемое состояние, и в июне 1755 г. императрица повелела выдать ему «годовую сумму ныне вдруг на целой год дватцать тысяч рублей для



Герольд эпохи Елизаветы Петровны.
Гравюра 1744 г.

лучшего ему, Серенги, той компании поправления. А оные денги, дватцать тысяч рублей, вычитать у него ис положенной суммы при каждой трети» до окончания его контракта в 1758 г.¹⁸⁶. С 1-го марта 1758-го приказано было выдать Сереньи на французских актеров только на одну треть по июль месяц, и с августа контракт прекращал свое действие; многие актеры увольнялись и уезжали. В именном указе 6 августа говорилось, что Е.И.В. изволила указать «в дополнение французской труппы комедии на место тех актеров, кои отпущены из службы, выписать на остальную сумму новых, в такие роли, какие в комедии быть должны, ибо в прежнее время было на одну ролю по три человека, а на иную ни одного»¹⁸⁷. Именным указом 15 сентября повелевалось «сентября з 22-го числа по всем вторникам в Малом оперном Ея Императорского Величества доме <...> быть французским комедиям, которые представлять французским комедиантам, оставшим в службе Ея Императорского Величества»¹⁸⁸.

Вскоре начинают приезжать новые выписанные французские актеры: Рибу¹⁸⁹; Анна Питро¹⁹⁰; Клерваль, Сенепар, Коше, Ланжу¹⁹¹; Мари Гронет¹⁹²; Аглес Конвей, Анна Лоруа¹⁹³; Рокур¹⁹⁴; м-ль Грение¹⁹⁵; Бомонт с женой¹⁹⁶; а Сереньи определяют особое жалованье, «которого ему доньне с протчими французской компании комедиантами в даче не было» – 2500 руб.¹⁹⁷.

Французские артисты оставались в России до 29 декабря 1761 г., когда новый император сразу после смерти Елизаветы Петровны «соизволил высочайше указать: обретающихся при дворе французских комедиантов всех из службы от двора своего Императорского Величества отпустить»¹⁹⁸.

Продолжение следует

Принятые сокращения в примечаниях:

АВПРИ Архив внешней политики Российской империи.

ПКНО Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодники АН СССР; РАН.

ПФАРАН Петербургский филиал архива Российской академии наук.

РГАДА Российский государственный архив древних актов.

ТЖ. Вып. 1. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740.

Вып. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М. 1996.

ТЖ. Вып. 2. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750.

Ч. 1. Вып. 2. Ч. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2003.

ТЖ. Вып. 2. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750.

Ч. 2. Вып. 2. Ч. 2 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2005.

ТЖ. Вып. 3. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761.

Кн. 1. Вып. 3. Кн. 1 / Сост. авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2011.

- ¹ «Журналы Церемониальных дел» велись по годам, начиная с 1744 г., когда при Коллегии Иностранных дел была образована особая «Церемониальная часть». Автором обследованы эти журналы за весь XVIII в. и выявленные сведения, касающиеся театральной жизни в эпоху императрицы Елизаветы, опубликованы, см.: *Старикова Л.М.* Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // ПКНО. 2000. М., 2001. С. 97–159. Так же. ТЖ. Вып. 2. Ч. 1; Вып. 3. Кн. 1.
- ² «Журналы дежурных генерал-адъютантов» сохранились значительно хуже; хранятся в РГИА. Ф. 439. Они изданы только за несколько лет с 1745 по 1752 гг. См.: Евдокимов 1897–1898/1–2. Автором исследованы эти Журналы в подлинниках в РГИА и выявленные сведения, касающиеся заявленной темы, введены в научный оборот, см.: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. и Вып. 3. Кн. 1.
- ³ «Камер-фурьерские журналы» сохранились за XVIII век почти в полном объеме и изданы в конце XIX – начале XX в. См.: Пг., 1853–1916.
- ⁴ Так, в 1744 г. (во время пребывания в Москве) в Журнале (камер-фурьерском) записано: «Апрель, 26-го, четверток. Пополудни в 5-м часу имелся съезд ко двору Ея Императорскаго Величества генералитету и всем знатым персонам обоего пола до 8-го класса и чужестранные министры и знатное шляхетство в масках; и ожидали оперы до 6-го часа пополудни. В 6-м часу Ея Императорское Величество и Его Императорское Высочество изволили из Головинскаго дворца прибыть в оперный дом, и при том представлена была опера <...>» (Цит. по: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 65. № 10).
- ⁵ Там же. С. 147. № 130.
- ⁶ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 39. № 17.
- ⁷ Там же. С. 42. № 26.
- ⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 27; С. 84. № 28.
- ⁹ Там же. С. 114. № 52; С. 119. № 69.
- ¹⁰ Там же. С. 114. № 49; С. 120. № 73.
- ¹¹ Там же. С. 85. № 31; С. 111. № 44, № 48; С. 118. № 65; С. 119. № 66; С. 120. № 73.
- ¹² Там же. С. 82. № 24; С. 83. № 26; С. 85. № 30; С. 110. № 39, № 41, № 42.
- ¹³ Там же. С. 114–115. № 54, № 55, № 58; С. 118. № 64; С. 133. № 97/6, № 99; С. 139. № 112; С. 114. № 118/б.
- ¹⁴ Там же. С. 129. № 138; С. 162. № 174; С. 169. № 193/в; С. 174. № 205/а. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 33. № 2/а.

- ¹⁵ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 88. № 31. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 38. № 16/б; С. 219. № 690/б; С. 229. № 727/в; С. 230. № 728/б; С. 237. № 763/б.
- ¹⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 76. № 15. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 38. № 14/а; С. 239. № 774.
- ¹⁷ «В понедельник мая 20-го 1745 года в 4-м часу по полудни гофмаршал прислал ко мне, оберцеремонимейстеру, дворцового лакея с объявлением, что комедия в полчаса начатся имеет и, чтобы я немедленно чюжестранным министрам об оном дал знать» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 27). «1750-го. В Четверток мая 24-го... назначено быть комедии, о чем 4-м чюжестранным министрам было объявлено. Однако Ея Императорское Величество в самые полдни отменить изволила и на завтрея 25-го мая быть повелела» (Там же. С. 162. № 176; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 160–161. № 464).
- ¹⁸ Там же. С. 158. № 457/б.
- ¹⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 64–65. № 7.
- ²⁰ «<...> 3. Что большая внутри ложа останется для послов, так как Ея Величество уже определить изволила. 4. Ежели кто ис послов похочет с здешними господами сесть в лавках в партере без разбору, в том дать на их волю. 5. Той ложе, которая подле посолской по левую сторону, быть завсегда для чюжестранных втораго ранга министров, а ежели так же из них кто захочет сесть в партере с здешними господами, то в том и им на волю дать. 6. Для здешних министров оставить тою ложу, которая возле посолской по правую сторону <...> 8. Что касается до двух лавок, определенных для Императорской фамилии, то бы в том никакой перемены не делать, также и порозжее место оставить так как оно было при прошедшей опере 26 апреля» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 75. № 14).
- ²¹ «В 1 банке [лавке – Л.С.] послы; в 2 и 3 банке обер гофмейстерине, штатс дамам и фрейлинам и перваго класса с фамилиею; в 4 и 5 – генералом и втораго класса министрам иностранным, генералским женам; в 8 и 9 – четвертаго и 5-го и 6-го классу; в 10 – посолским кавалерам, а в оставших лавках штаб офицерам да маэора с фамилиями; по галдареи обер офицерам; в 1-м ярусе: ложи – фамилиям генералским, выключая 4 ложи, а имянно: первыя две ложи от меньшей Ея Императорскаго Величества для дежурных кавалеров, а от ложи Ея Императорскаго Величества – 1-ая для Синоду, 2-ая для дворян; 2-ой ярус: придворным деушкам да обер офицерским фамилиям и протчим; верхней ярус: ложи знатным купцам и протчим» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 83. № 25).

- ²² Там же. С. 114. № 53; С. 120. № 74; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 143. № 401/б.
- ²³ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 159. № 174.
- ²⁴ Там же. С. 162–163. № 176.
- ²⁵ «<...> в оперном доме в посолской ложе пред прежним, следующим образом расположенной быть, а имянно: лавку, на которой послы садились, подвинуть назад к стене для кавалеров посолских и, буде оная для умещения кавалеров не доволна покажется, то б прибавить; а для самого посла вместо лавки поставить стул <...> А когда послов случится болше, то, разумеется, что для каждого по такому же стулу поставлено быть должно» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 40. № 20).
- ²⁶ Там же. С. 59–60. № 101/в.
- ²⁷ Там же. С. 74. № 157.
- ²⁸ Там же. С. 75. № 158. Приводим это «Описание»: «В Партере банок девять, в которые помещаются: 1 – Статс-Дамы; 2 – Фрейлины; 3 – Генералы аншефы и тайные действительные советники, их сожителницы; 4, 5 – Генералы порутчики и чужестранные министры, тайные советники, придворные кавалеры и их сожителницы; 6 – Генералы маиоры, статские действительные советники и их сожителницы; 7, 8, 9 – Посолских свит кавалеры и с ними штап офицеры, гвардии офицеры с их фамилиями, причем приезжать в пристойных уборах, без мантилий и не иметь на головах платков; а которые там не поместятся, оные имеют вмещаться в галереях на обеих сторонах партирах.
- ²⁹ В первом ярусе на правой стороне от театру: ложа Ея Императорскаго Величества; другая, что с решеткою [тоже для императрицы – Л.С.]; от решетки до средней ложи Ея Императорскаго Величества – дежурные кавалеры и камор юнферы; на супротив театру – ложа Ея Императорскаго Величества; на правой стороне: первая от театру – Их Императорских Высочеств; подле – посолская; от посолской до ложи Ея Императорскаго Величества – имеют помещатся перваго, втораго и третьяго классов. Во втором этаже на правой и левой стороне имеют помещатся четвертаго, пятаго и шестаго класов персоны, их фамилии. В третьем этаже на обеих сторонах: в первую половину – стат и обер офицеры и шляхетство с фамилиями; а в другую – знатное купечество с женами». ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 67. № 127/в.
- ³⁰ Там же. № 127/б.
- ³¹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 2.

- ³² Там же. С. 170. № 197/б.
- ³³ Там же. С. 78. № 17.
- ³⁴ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 43–44. № 31/в, г.
- ³⁵ Там же. С. 64. № 121. С. 66. № 126/б.
- ³⁶ Важнейшие даты дворцового календаря (по с/ст.): день Рождения Елизаветы Петровны 18 декабря (1709), восшествие на престол 25 ноября (1741), коронация 25 апреля (1742), тезоименитство 5 сентября.
- ³⁷ В феврале 1755 г. состоялась премьера русской оперы «Цефал и Прокрис» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 119–120. № 306–307); в июне 1758 – «Альцеста» (Там же. С. 194. № 590).
- ³⁸ В декабре 1757. состоялась премьера оперы Локателли «Убежище богов» (Там же. С. 174–175. № 517/а, г).
- ³⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; 64. № 7; С. 65. № 9; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 40–41. № 21, 22; С. 140. № 393; С. 161. № 466/а,б; С. 193. № 583/в; С. 194. № 588; С. 215. № 682/б; С. 222. № 703/а,б.
- ⁴⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; 64. № 7; 65. № 9; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 140. № 393 и др.
- ⁴¹ Там же. С. 358. № 951, 952; С. 365. № 964; С. 375. № 983; С. 388. № 1000; С. 398. № 1007; С. 408. № 1024; С. 478. № 1093 и др.
- ⁴² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 531. № 1180.
- ⁴³ «1750-го. В пятницу октября 26-го была в оперном доме италиянская интермедия, на которой Ея Императорское Величество не в ложе, но в партере присутствовать изволила, где для онаго зделан эстрад о 5 ступенек красным сукном, а свех онаго пунцовым бархатом накрытой. На котором эстраде поставлены три стула: один для Ея Императорского Величества, а другия два для Их Императорских Высочеств» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 169. № 195/а). Так было устроено в Москве в Головинском оперном доме, но в апреле 1744-го велено было «тот эстрад» сломать (см. примеч. 19), вероятно, для увеличения вместимости партера.
- ⁴⁴ «Ея Императорское Величество соизволила усмотреть, что около оперного дому великая нечистота и навешено по переходам разное платье для просушки» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 87. № 189).
- ⁴⁵ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 360. № 336; С. 376. № 354; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 370. № 974; С. 390. № 1002; С. 479. № 1096; С. 516. № 1161; С. 517. № 1162; С. 531. № 1181; С. 527–528, № 1175, 1176.
- ⁴⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 171. № 200; С. 363–364. № 345.

- ⁴⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 221. № 700/а; С. 358. № 951, 952; С. 365. № 964; С. 375. № 983; С. 388. № 1000; С. 398–399. № 1007; С. 408. № 1024.
- ⁴⁸ Там же. С. 478. № 1093.
- ⁴⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 362. № 343.
- ⁵⁰ ТЖ. Вып. 3. С. 230–231. № 731/а, б; С. 235. № 754/а, б.
- ⁵¹ Там же. С. 360. № 954; С. 362. № 957; С. 365. № 963; С. 374. № 980; С. 387–388. № 999.
- ⁵² Там же. С. 498. № 1133.
- ⁵³ Там же. С. 98. № 225; С. 361–362. № 956; С. 372. № 977;
- ⁵⁴ Там же. С. 525–526. № 1173.
- ⁵⁵ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. 2017. № 3–4. С. 203.
- ⁵⁶ Так опера «Милосердие Титово», показанная в 1-й раз 29 мая 1742 г. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 2), представляется в 1746 г. 21 декабря (Там же. С. 120. № 75, 76) «со всею тою музыкою <...> которая прежде в действе была в Москве» (Там же. С. 115. № 60). Опера «Селевк» – в 1-й раз 26 апреля 1744 г. (Там же. С. 65–66. № 10, 11), повторяется 17 июля (Там же. С. 76. № 15), затем представляется в 1746 г. 9 января и 26 апреля (Там же. С. 111. № 45; С. 114. № 53). Опера «Сципион» – в 1-й раз 25 августа 1745 г., повторяется 27 ноября (Там же. С. 85. № 31; С. 111. № 44); затем восстанавливается 8 сентября 1746 г. (Там же. С. 118. № 62, 63). Опера «Митридат» – в 1-й раз 26 апреля 1747 г. (Там же. С. 121. № 78/а,б); повторяется, судя по всему, 7 сентября 1748 г. (Там же. С. 141. № 118/а-в). Пастораль «Прибежище Мира» – в 1-й раз 26 апреля 1748 г. (Там же. С. 135–138. № 108–111), повторялась, вероятно, 12 сентября 1749 г. (Там же. С. 154. № 155/а). Опера «Беллерофонт» – в 1-й раз 28 ноября 1750 г., повторялась 21 декабря (Там же. С. 174–175. № 204–206; С. 183. № 210/а,б); повторялась 16 февраля 1751 г. (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 37–38. № 13, 14/а,б); восстанавливалась в 1753 г. 29 апреля и 24 октября (Там же. С. 84–85. № 178, 180/а,б; С. 87–88. № 190, 191/а,б). Опера «Евдоксия Венчанная» – в 1-й раз 28 апреля 1751 г., повторялась 24 мая (Там же. С. 41. № 23/а,б; С. 42–43. № 27–28/а,б); восстанавливалась в 1752 г. 26 апреля и 7 сентября (Там же. С. 59. № 101/а-в; С. 65. № 123/а-в). Опера «Цефал и Прокрис» – в 1-й раз 27 февраля 1755 г., повторялась 2 мая и 8 сентября (Там же. С. 119–120. № 306–308; С. 121–122. № 311, 312/а-в; С. 128. № 399/а-в); восстанавливалась в 1756 г. 24 февраля (Там же. С. 142–143. № 400/а-в).

Опера «Александр в Индии» – в 1-й раз 18 февраля 1756 г., повторялась 21 февраля, 28 апреля, 2 июля (Там же. С. 141. № 396/а-в; С. 141–142. № 397–399/а,б; С. 143–144. № 401/а-в, 402/а-в; С. 148–149. № 419/а,б. 420/а,б). Комическая опера «Убежище богов» – в 1-й раз 3 декабря 1757 г. (Там же. С. 174–175. № 517/а-г), повторялась с 8 декабря многократно и «для народа за деньги» и для двора (Там же. С. 652, илл.). Опера «Альцеста» – в 1-й раз 28 июня 1758 г. в Петергофе (Там же. С. 194. № 590), повторялась 19 февраля 1759 г. (С. 213. № 674/а-в, основываясь на док. См.: Там же. С. 310–313. № 908). О спектакле «Прибежище Добродетели» – в 1-й раз 6 мая 1759 г. (Там же. С. 215–216. № 682–683), основываясь на док. См.: Там же. С. 314–316. № 912, 913) и Прологе «Новые лавры» – 1-й раз «после 5 числа сентября» 1759 г. (Там же. С. 322. № 918) – сведений о повторении нет. Опера «Сирое» – в 1-й раз 13 декабря 1760 г., повторялась 20 и 29 декабря (Там же. С. 247–248. № 810/а,б; С. 249. № 814/а,б; С. 250. № 817/а,б), возобновлялась в 1761 г. 2 янв. и 29 апреля (Там же. С. 250. № 818/б; С. 258. № 845/а-в).

⁵⁷ Так, в сентябре 1749 г.: «Ея Императорское Величество изволила указать имянным своего Императорскаго Величества указом: будущаго сентября 5 дня, то есть в день высочайшаго торжества тезоименитства Ея Императорскаго Величества, здесь в Москве в Оперном Ея Императорскаго Величества доме быть Опере, в которую для действия употребить италианской компании певчих Саллетия, Жоржу з женою и имеющуюся в Санкт Питер Бурхе Катерлю; которую, тако ж и танцовалщиков оттуда взять» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 151. № 147).

⁵⁸ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 358. № 951, 952; С. 388–389. № 1000.

⁵⁹ ТЖ. Вып. 1. С. 318–322. № 176.

⁶⁰ Там же. С. 324. № 178.

⁶¹ Там же. С. 327. № 182, 183.

⁶² Там же. С. 329. № 187.

⁶³ Там же. С. 328. № 185.

⁶⁴ Там же. С. 332. № 191. Вот список «старых музыкантов» за 1739 г.: «<...> Канцерт мейстеру Ягану Гибнеру – 450 руб., Камор музыканту Андреясу Гибнеру – 450 руб., Ягану Брунсту – 156 руб. Гиндрику Шварцу – 150 руб., Ягану Готфриду Разе – 150 руб., Юлиусу – 150 руб., Кашперу Кугерту – 300 руб., Бартоломеусу Шлаковскому – 150 руб., Георгию Поморскому – 250 руб., Ягану Клиберу – 156 руб., Ягану

Кернеру – 180 руб., Ягану Риделю – 450 руб., Копиисту нотному Паулине – 120 руб., при них капельдинеру одному – 60 руб.; Трубачам: Фридриху Венкстерну – 200 руб., Готфриду Борициусу – 200 руб., Григорью Мазуру – 200 руб., да к тому ж вдобавок трем; Валторнистам: Иозефу Кителю – 300 руб., Антону Шмиту 285 руб., Матису Валковскому – 285 руб., Якову Покорному – 250 руб.; Литавщикам: Яган Карл Винтеру – 200 руб., Андрею Винтеру – 200 руб., из арапов Федору Иванову – 100 руб., Петру Иванову – 80 руб.; бандуристу Санкеевичу с женою – 150 руб. (Там же. С. 315. № 174).

⁶⁵ Там же. С. 332. № 191/2.

⁶⁶ Там же. С. 338. № 203/а,б.

⁶⁷ Там же. С. 332. № 191.

⁶⁸ Там же. С. 337. № 202.

⁶⁹ Там же. С. 342. № 204/а,б.

⁷⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 210. № 230/а,б.

⁷¹ Там же. С. 185–186. № 214/а,б.

⁷² Там же. С. 188–189. № 218.

⁷³ Там же. С. 191. № 222. Балетмейстер Антонио Ринальди, получивший прозвание Фузано или Фоссано, т.е. веретено, назывался чаще всего и в официальных документах именно так. Впервые он приехал в Россию еще в царствование Анны Иоанновны.

⁷⁴ Подробно о создании этого спектакля см.: *Феррацци М.* Театральные торжества по случаю коронации императрицы Елизаветы Петровны: пролог «Россия по печали паки обрадованная» и опера-серия «Милосердие Титово» // *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века.* СПб., 2010. С. 311–324.

⁷⁵ О музыкальной стороне оперы см.: *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* «Милосердие Тита» в России // *Старинная музыка*, 1999, № 3. С. 8–11.

⁷⁶ См. либретто, цит. по: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 61. № 4.

⁷⁷ Там же. С. 54, 61. № 4.

⁷⁸ Там же. С. 60, 64. № 4.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ С 1743 г. были переведены в ранг профессиональных танцевальщиков и танцевальщиц (Там же. С. 376–378. № 355).

⁸¹ Там же. С. 210. № 231/а.

⁸² *Старикова Л.М.* Русский театр петровского времени. Комедийная хранина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // *ПКНО.* 1990. М., 1992. С. 148–154.

- ⁸³ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С. 198–201.
- ⁸⁴ *Маркович Я.А.* Дневные записки малороссийского подскарбия Якова Марковича. М., 1859. Ч. 2. С. 177.
- ⁸⁵ В 1740-е – 1750-е г. хор придворных певчих (больших и малых) насчитывал около 100 человек. Когда мальчики «спадали с голосов», их определяли в обучение, как правило, творческим профессиям: музыке, художествам, танцам (один из лучших учеников Ланде Андрей Нестеров поступил к нему из малых певчих). Придворные певчие пользовались многими привилегиями, например, их «дворы» освобождали от «постоя». Взойдя на престол, Елизавета вскоре издала Указ «О неукреплении малороссиян в вечное холопство» (РГАДА. Ф. Госархив, разряд XVI. Оп. 1. Д. 5. Ч. 2. Л. 58); и это напрямую относилось к певчим.
- ⁸⁶ См. док. об опере «Беллерофонт» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 174–179. № 206, 207).
- ⁸⁷ См. главу ниже, так же: *Старикова Л.М.* О роли церковных придворных певчих в «русских комедиях» первой половины XVIII века // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. М., 2016. С. 348–354.
- ⁸⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 551–587. № 519.
- ⁸⁹ Там же. С. 61. № 4.
- ⁹⁰ Там же. С. 53–54. № 3.
- ⁹¹ Там же. С. 207. № 229/б.
- ⁹² Там же. С. 215. № 235.
- ⁹³ Там же. С. 216–217. № 238.
- ⁹⁴ Там же. С. 229–230. № 248/а,б.
- ⁹⁵ Там же. С. 376–378. № 355/2, 356.
- ⁹⁶ *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С.183–196.
- ⁹⁷ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 269. № 349/а,б.
- ⁹⁸ Там же. С. 371. № 352.
- ⁹⁹ Там же. С. 376–377. № 355/2.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 380–383. № 358, 360, 361, 364.
- ¹⁰¹ Там же. С. 382. № 362. В моих первых статьях, посвященных данной теме, дата смерти Ланде указана «26 февраля 1746 г.» со ссылкой на документ (ЦГАДА. Ф. XVII. Оп. 1. Д. 322. Л. 36), где в записи, вероятно, была допущена описка копиистом; см.: *Старикова Л.М.* Первая русская балетная труппа // ПКНО. 1985. М., 1987. 105, 107.

- ¹⁰² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 382. № 363.
- ¹⁰³ В свое время у историков вызвало удивление «почему их так скоро уволили в отставку?» [*Всеволодский-Гернгросс В.Н. История театрального образования в России. Т. 1. (XVII и XVIII вв.). СПб., 1913. С. 400*]. Срок обязательной службы в придворном театре составлял тогда 10 лет, а исчислялся он (в данном случае для танцовщиков) с момента поступления в Танцевальную школу в 1738 г. В 1748 г. в балетную труппу были определены ученики, находившиеся «при балетмейстере Фузано во обучении балетов» с годовыми окладами: Сергее Нестерову, Алексею Михайлову – по 130 руб.; Марфе Максимовой, Наталье Сергеевой – по 110 руб.; Авдотье Тимофеевой – 250 руб.; Авдотья Лаврентьева с прибавкой стала получать – 110 руб. Из труппы уволились: Елизавета Борисова, Аграфена Абрамова и Андрей Нестеров (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 383–386. № 366). Андрей Нестеров стал первым русским танцмейстером (Там же. С. 386–392. № 367/а, б; 393–399. № 369. ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 577–579. № 1245); вторым стал Михайла Литров (Там же. С. 579–580. № 1246).
- ¹⁰⁴ Там же. С. 371. № 975; С. 525–526. № 1173.
- ¹⁰⁵ Лакруа приехал, вероятно, вместе с Фузано в 1742 г. и уволился с января 1745 г. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 261. № 266).
- ¹⁰⁶ Дени Жосет принят в службу в июле 1750 г. (Там же. С. 362. № 341; ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 356. № 946); уволился с января 1759 г. (Там же. С. 492–493. № 1020, 1021).
- ¹⁰⁷ Гаетано Андреоцци Торди и Коломба Маркони были приняты в русскую службу балетмейстером Фузано в Венеции с апреля 1750 г. (Там же. С. 368. № 969).
- ¹⁰⁸ Джузеппе и Маура Фабиани были ангажированы в русскую службу балетмейстером Фузано в Венеции с апреля 1750 г. (Там же. С. 368–369. № 970). В апреле 1757 г. уволились и уехали из России (Там же. С. 469–472. № 1084, 1085/а,б). В январе 1759 г. опять вернулись (Там же. С. 493–495. № 1124, 1125).
- ¹⁰⁹ См. описание балетов в либретто оперы «Беллерофонт»: «По окончании первой части Театр перемещается в сад королевский с зеленью и статуями, с каскадами и фонтанами и прочим. Здесь отправляется первый балет. Показующий игру, называемую Коллен-малляр или жмурки, такую, как показана в действе, называемой бержефидель, или верный пастух в явлении втором в действии

третьим. Потом приходит Опекун (господин Фоссан), старик ревностный, любезник малолетняя себе врученныя, который мало нечто огорчение свое показал, соизволил наконец благополучия и любви обоим возлюбленникам своим. Второй балет. Показующий собрание ловцев и ловиц, приносящих дар Диане. Но в то ж время, как жертва положена на жертвеннике, статуя Дианы не видима становится, и уступает место сплетенному имени Ея Императорскаго Величества. Сии балеты изобретены и управляемы господином Фоссано сочинителем балетов Ея Императорскаго Величества. В сем балете танцовать будут Господин Фоссано, Г. Коломба Маркони, Болонка; Г. Мавра Фабиани, Болонка; Г. Иозеф Фабиани, Флорентин; Г. Косто Андреоци, прозванием Жордино; Г. Тордиас, Флоренец: также и прочие танцовальщики и танцовальщицы, обретающиеся Ея Императорскаго Величества в службе» (ТЖ. Вып 2. Ч. 1. С. 181. № 207).

¹¹⁰ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 483. № 1104; С. 485. № 1105–1107.

¹¹¹ Там же. С. 484–485. № 1108. Гильфердинг был принят в службу в ноябре 1758 г.

¹¹² Там же. С. 493. № 1123.

¹¹³ Там же. С. 493–494. № 1124, 1125.

¹¹⁴ Там же. С. 497. № 1131.

¹¹⁵ Там же. С. 498. № 1132.

¹¹⁶ Там же. С. 513. № 1156.

¹¹⁷ Там же. С. 496. № 1129.

¹¹⁸ Там же. С. 506. № 1145.

¹¹⁹ Там же. С. 486–487. № 1110.

¹²⁰ Там же. С. 489. № 1116.

¹²¹ В декабре 1751 г. умер М. Литров (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 366–367. № 967); в январе 1756 умерла первая танцовщица Аксинья Сергеева (Там же. С. 467. № 1081); в мае 1758 г. уволилась Авдотья Лаврентьева (Там же. С. 478. № 1094).

¹²² Имена этих танцевальных учеников вводятся в историю балета впервые. В 1759 г. среди танцевальных учеников находились: Федор Планциус и Егор Власов, которые «той должности явились непонятны» и были переведены в «валторнистые ученики»; Петр Коломбус – ноября с 29-го; ученица иноземка Режина Мелли – с 25 сентября; сентября с 1 числа: Степан Бубнов, Авдотья Яковлева, Матрена Петрова, эти трое 15 ноября «отрешены от двора за

непонятием» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 520. № 1168). С 1-го декабря 1759 г. значатся «вновь вступившие ученики»: Петр Максимов, Андрей Серков, Михайла Орлов; с 3 декабря – Алексей Мошковский и Пелагея Мошковская; в 1760 г. с 15 февраля – Семен Табаев, Иван Серов (Серой), Степанида Сидорова; с 1 марта – Авдотья Макарова; мая с 30-го – «арапка» Ульяна Александрова (Там же. С. 524–525. № 1171).

¹²³ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 523. № 1171.

¹²⁴ Там же. С. 516. № 1161.

¹²⁵ В Прологе: «Пять главных свойств или добродетелей Ея Императорского Величества, яко: Справедливость, Храбрость, Человечелюбие, Великодушие, Милость; Пять главных свойств верных подданных, яко: Любовь, Верность, Сердечная искренность, Надежда, Радость» – танцуют балет. В опере: «Конец первому действию – бал крестьян латинских»; «Конец действия второго – бал африканцов»; Конец III действия – «бал народа Римскаго, радующагося о милосердии Титовом» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 54. № 4).

¹²⁶ В опере «Селевк» 1744 г.: «Конец первого действия – балет гусарской»; «Второе действие оканчивается балетом, состоящим из людей разных народов, которые все в масках»; «Опера оканчивается балетом Героев, последующих за Славою» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 67–75. № 12).

¹²⁷ В опере «Сципион» 1745 г.: После I действия – «Балет представляет свадьбу Батанцов (стариннаго народа, которой ныне называется Голландцами). Для изобретения сего балета надлежит читать Корнелия Тацита о обыкновениях Германцов». После II действия – «Балет, котораго титул: Имя великаго более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели, кто делает отмщение. В сем балете представлена будет артель злодеев, которые хотели умертвить Сципиона, и которым надлежало за то казнь учинить; но по великодушию сего Героя объявляется им прощение». После оперы – «Балет представляет брак Купидона и Психе. Купидон, влюбившись в Психе, раздражает чрез то Венеру таким образом, что она клятвою клялась ее погубить, за то, для чего она своею красотою и самую Любовь распалила. Психе видя на себя толь великое гонение, припадает к ногам оныя богини и умягчив сердце ея своими слезами, получает напоследок к совершению с Купидоном своего желаемого брака» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 94–96. № 32). См. также балеты в операх: «Митридат» 1747 г. (Там же. С. 126. № 79), «Беллерофонт» 1750 г.

- (Там же. С. 180–181. № 207), «Александр в Индии» 1755 г. (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 294–295. № 894).
- ¹²⁸ В комической опере «Убежище богов» 1757 г. «в конце первой части следует балет Богов морских», а в конце представления «балет па-стухов» (Там же. С. 304–305. № 902).
- ¹²⁹ См. титульный лист «Прибежище Добродетели», цит. по: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 317. № 914.
- ¹³⁰ Там же. С. 330–331. № 925. Экземпляр балетного либретто, публикуемого на указанных страницах, судя по всему, корректурный, в который были, вероятно, внесены некоторые исправления перед печатанием начисто; так как историки называют этот балет: «Победа Флоры над Бореєм» (*Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета. Л., 1938. Т. 1. С. 28; *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. М., 1977. С. 35); «Пробуждение Флоры» (*В.М. Красовская.* Русский балетный театр. М.; Л., 1958. С. 49).
- ¹³¹ ТЖ. Вып. 1. С. 282, 283, 284, 288. № 150.
- ¹³² Там же. С. 309. № 166; так же: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 474. № 1087/а.
- ¹³³ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 210. № 230/а,б.
- ¹³⁴ Там же. С. 308–309. № 300/а-г.
- ¹³⁵ ТЖ. Вып. 1. С. 310. № 168.
- ¹³⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 346–347. № 323.
- ¹³⁷ ТЖ. Вып. 1. С. 318–322. № 176.
- ¹³⁸ Там же. С. 328. № 185.
- ¹³⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 280–281. № 279/а-в.
- ¹⁴⁰ Там же. С. 295. № 292.
- ¹⁴¹ ТЖ. Вып. 1. С. 324. № 178.
- ¹⁴² ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 185–186. № 214/б.
- ¹⁴³ Там же. С. 305–309. № 300/а-г.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 333–334. № 316/а,б.
- ¹⁴⁵ АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3087. Л. 75. Публикуется впервые.
- ¹⁴⁶ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 463–464. № 1074, 1075/а-в.
- ¹⁴⁷ Там же. С. 474. № 1087/а.
- ¹⁴⁸ См. примеч. 108.
- ¹⁴⁹ ТЖ. Вып. 1. С. 262. № 137.
- ¹⁵⁰ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 507–510. № 1147, 1149/б.
- ¹⁵¹ Там же. С. 548–550. № 1205/а-в.
- ¹⁵² Там же. С. 566–568. № 1231/а,б.
- ¹⁵³ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 653–722.

- ¹⁵⁴ Приведем для примера творческую судьбу в России личности, гораздо меньшего масштаба: актера Франческо Эрмана, прошедшего в России более полутора десятилетий и реализовавшего себя во многих качествах. Он прибыл к русскому двору еще с первой итальянской труппой комедии дель арте как «второй любовник» в начале 1731 г. (ТЖ. Вып. 1. С. 183–183. № 51). В декабре того же 1731-го вместе со всей труппой он отбыл назад к саксонско-польскому двору (Там же. С. 211–215. № 97). В июле 1732 г. он приехал в Петербург и числился при дворе и в 1733 г. «комедиантом» (Там же. С. 220. № 106; С. 260–261. № 135). В 1738 г., уволившись с придворной службы, он выступал с вольной труппой «немецких комедиантов», в том числе и при дворе, за что получил 200 руб. (Там же. С. 456. № 285). В 1742 г. он обязался к опере «Милосердие Титово» сочинить «потребные вирши» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 198, 200. № 224). Но, кроме этого, после увольнения из придворного театра, он поступил в дом графа Петра Апраксина «для обучения его с братьями французского языка и географии»; уехал «в отечество свое» в 1746 (ТЖ. Вып. 1. С. 725, прим. 106).
- ¹⁵⁵ См.: титульные листы опер «Цефал и Прокрис» 1755 г. (цит. по: ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 287. № 889) и «Прибежище Добродетели» 1759 г. (Там же. С. 317. № 914.).
- ¹⁵⁶ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 288–289. № 283.
- ¹⁵⁷ Там же. С. 271–274. № 273.
- ¹⁵⁸ Они обещали «несколько российских отроков обучить музыке и в одной привезть до таково совершенства, чтоб они со временем могли в оркестре заступить наши места» (ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 385–387. № 997).
- ¹⁵⁹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 610–612. № 535.
- ¹⁶⁰ «Французские комедии» представлялись, как правило, 2 раза в неделю; в разные годы дни недели менялись, но в основном (до появления «русского театра») это были вторники и пятницы, по средам – «италианские интермедии», по большим праздникам – торжественные оперно-балетные спектакли.
- ¹⁶¹ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 401. № 370.
- ¹⁶² Там же.
- ¹⁶³ Там же. С. 401–403. № 371.
- ¹⁶⁴ Там же. С. 405–406. № 373. Считаю нужным процитировать начало этого письма: «Из С. Петербурга, 26 ноября /7 декабря 1741 года.

С сегодняшней почтой я получил ваше письмо, мой дорогой друг, датированное 23 ноября нового стиля. Это последнее письмо, которое вы написали мне из Ганновера. Надеюсь, что настоящее письмо не застанет вас там, поскольку вы уже уехали, чтобы собрать вашу труппу. Вас ожидают здесь с нетерпением. Вы должны были получить в Гамбурге деньги. Поскольку в своем последнем письме я просил вас поторопиться, я рассчитываю на вас. Великое событие, произошедшее в ночь со вторника на среду, будет лишь благоприятствовать вам и всей вашей труппе. На российский трон взошла государыня, обожаемая всеми, благодаря ее доблестям и прекрасным достоинствам. <...> Как только свершилось это событие, я приехал к его превосходительству маркизу де Лашетарди после того, как поговорил со своими друзьями, кои имеют честь находиться подле Ее Императорского Величества. <...> Его превосходительство маркиз де Лашетарди употребил все свое влияние, и я могу поздравить вас с тем, что вы получите больше, чем вам было обещано <...>».

- ¹⁶⁵ Условия контракта гласили: «1. Императорский двор Всея Руси выделяет Жану Батисту Дюкло 12000 руб. годовых для содержания труппы французских актеров, которых он должен немедленно препроводить в резиденцию Ее Императорского Величества, а помимо этих 12000 руб. он не должен ни на что претендовать ни под каким предлогом. 2. Кроме того, императорский двор выделяет еще вышеназванному руководителю 3000 руб. для поездки его и труппы. 3. Вышеназванному Жан Батисту Дюкло <...> императорский двор жалует тысячу руб., разумеется, если он действительно ангажировал еще нескольких умелых актеров, как он обязался в соответствии с настоящим контрактом. 4. За 12000 руб. названная труппа должна давать либо комедию, либо трагедию столько раз в неделю, сколько прикажет ей двор. 5. Труппа должна сама себя обеспечивать разного рода костюмами, необходимыми для театра, не будучи вправе требовать что-либо в костюмерной оперного театра. 6. Названная труппа начнет получать жалованье со дня своего отъезда из Германии к русскому двору (что произойдет не позднее 1 марта будущего [т.е.1742] года. <...> 7. Настоящий договор будет действовать на протяжении двух лет <...> 8. Согласно установленному обычаю императорский двор будет предоставлять театр, декорации, механизмы, танцовщиков, танцовщиц, оркестр,

светильники, ложи, необходимые для одевания, и кареты труппе всякий раз, когда она будет отправляться в театр» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 411. № 381).

¹⁶⁶ Там же. С. 411–412. № 381.

¹⁶⁷ Там же. С. 406–410. № 377–379.

¹⁶⁸ Там же. С. 410. № 380; С. 420. № 392; С. 421–422. № 393.

¹⁶⁹ Там же. С. 435. № 411.

¹⁷⁰ Там же. С. 438. № 418.

¹⁷¹ Там же. С. 439. № 420.

¹⁷² Там же. С. 439. № 421.

¹⁷³ Там же. С. 439. № 422.

¹⁷⁴ Контракт этот, притом, что он был более пространным, нежели прежний, заключенный в Гамбурге в 1741г., по сути мало чем отличался от него, главное – он заключался на 5 лет и жалованья «Французская компания» получала по 20 000 рублей в год. В июле 1747 г. с Сериньи заключили еще подобного же содержания контракт с 1 марта 1748 по 1752 г. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 442–445. № 430).

¹⁷⁵ Там же. С. 64. № 6.

¹⁷⁶ Там же. С. 441–442. № 428, 429; С. 445–446. № 432–434. Приведем из Программы комедии Мольера «Школа мужей» краткое содержание пьесы, опустив перечень исполнителей: «Сканарель, опекун Изабелы, и Арист, опекун Леоноры, оба хотят жениться на своих подопечных. Леонора любит Ариста, но Изабель терпеть не может Сканареля и любит Валера. Нет числа ее проделкам, цель которых вырваться из рук опекуна и соединиться с Валером. В конце концов, она добивается своего, для чего, выдав себя за Леонору, обманывает Сканареля, и выходит замуж за Валера, на чем комедия и заканчивается» (С. 442. № 428).

¹⁷⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 57–111. Приводим эти записи на фр. яз. так как они написаны в подлиннике.

¹⁷⁸ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 790–791. № 694.

¹⁷⁹ Там же. С. 791. № 695/а. В записках Екатерины II есть об этом сообщении: «В течение зимы [1747 г. – Л.С.] <...> В Кадетском корпусе, бывшем тогда под управлением князя Бориса Юсупова, была разыграна этими молодыми людьми пьеса, которую императрица велела раз или два сыграть на придворном театре. Представляли “Заиру”; Мелиссино играл роль Оросмана; у него были очень красивые глаза, но вся эта труппа отвратительно произносила

по-французски. Остервальд играл роль Лузиньяна». (Записки императрицы Екатерины второй. СПб., 1907. Репринт. М., 1989. С. 116.)

- ¹⁸⁰ ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 801. № 702/б. В данном документе говорится: «<...> имели быть на сделанном феатре представлены шляхетскаго кадетскаго корпуса кадетами две комедии: первая на русском диалекте, изданная Его сиятельства графа Алексея Григорьевича Разумовскаго генералс-адъютантом Сумароковым; а по окончании оной, оными ж кадетами играна была французская комедия <...>».
- ¹⁸¹ Там же. С. 803. № 709/б.
- ¹⁸² ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 273–274. № 883. Перевод на французский язык принадлежал кн. А. Долгорукову.
- ¹⁸³ Там же. С. 104. № 245/б; С. 111. № 272/б.
- ¹⁸⁴ Там же. С. 597–600. № 1261. Здесь она представлена в русском переводе с французского подлинника.
- ¹⁸⁵ Там же. С. 600–601. № 1262.
- ¹⁸⁶ Там же. С. 605–606. № 1269.
- ¹⁸⁷ Там же. С. 612. № 1286.
- ¹⁸⁸ Там же. С. 613–614. № 1288.
- ¹⁸⁹ Там же. С. 622. № 1304.
- ¹⁹⁰ Там же. С. 623. № 1305.
- ¹⁹¹ Там же. С. 626. № 1311.
- ¹⁹² Там же. С. 626–627. № 1312.
- ¹⁹³ Там же. С. 635. № 1322.
- ¹⁹⁴ Там же. С. 636–637. № 1324.
- ¹⁹⁵ Там же. С. 637–638. № 1325.
- ¹⁹⁶ Там же. С. 639. № 1328.
- ¹⁹⁷ ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 616. № 1292.
- ¹⁹⁸ Там же. С. 645. № 1334.