



Научная статья

УДК 792.073(47+57)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>

Российский зритель XVIII века: приобщение к сценическим искусствам

Вита Мириам Георгиевна Ким

Санкт-Петербургский государственный университет,
Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург 199034, Российская Федерация
v.kim@spbu.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9452-3934>

Аннотация: Статья посвящена теме приобщения российского зрителя к сценическим искусствам в XVIII веке и формированию культуры поведения театральной аудитории. Правила поведения публики складывались постепенно, во взаимосвязи с жизненным укладом и менталитетом общества. Во многом они были результатом передаваемого из поколения в поколение опыта посещения всякого рода зрелищ. В связи с этим в работе освещаются разнообразные представления, начиная от драм, трагедий, спектаклей с музыкальными номерами и до концертов и оперных постановок. Научная новизна исследования заключается в анализе совокупности факторов, благодаря которым поведение непросвещенной российской публики эволюционировало к концу XVIII столетия настолько, что стало предметом восхищения западно-европейских современников.

Ключевые слова: Русский театр XVIII века, русский зритель, приобщение к сценическим искусствам, музыкальный театр, театральная музыка, поведение русской публики в театре

Для цитирования: Ким В. М. Г. Русский зритель XVIII века: приобщение к сценическим искусствам // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 228–249. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research article

Russian Spectator of the Eighteenth Century: Introduction to Performing Arts

Vita Myriam G. Kim

Saint Petersburg State University,
7–9 University Embankment, St. Petersburg 199034, Russia
v.kim@spbu.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9452-3934>

Abstract. The article deals with introducing the Russian audience to the performing arts in the 18th century and formation of the culture of behavior of theater audience. The rules of public behavior developed gradually, in conjunction with the lifestyle and mentality of society. In many ways, they were the result of the experience of visiting all kinds of spectacles passed on from generation to generation. In this connection, the work covers a variety of performances, ranging from dramas, tragedies, performances with musical numbers to concerts and opera productions. The scientific novelty of the study lies in the analysis

of the combination of factors due to which the behavior of the unenlightened Russian public evolved by the end of the 18th century to such an extent that it became the subject of admiration for Western European contemporaries.

Keywords: Russian 18th-century theatre, Russian spectator, introduction to performing arts, musical theatre, theatrical music, Russian theatre audience behaviour

For citation: Kim, Vita M. 2024. "Russian Spectator of the Eighteenth Century: Introduction to Performing Arts." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 2 (June): 228–49. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.57.2.03>.

Из всех форм интеллигентного общения, театр по самому существу своему есть наиболее консервативная, наиболее принужденная считаться с умственными привычками и традициями широкой публики. Если вам нужно составить суждение о степени интеллигентности средней публики, о ее симпатиях и предрассудках, о том, что у ней принято и не принято, — словом о всех продуктах социологического «подражания» в данной среде, — идите в театр, и все это там отразится для вас, как в зеркале.

Милуков П. Н. Очерки по истории русской культуры

Необходимость изучить вопрос приобщения русского зрителя к сценическим искусствам в XVIII веке возникла у автора в рамках исследования о развитии оперного жанра в России. Отдавая дань целому ряду мемуарных свидетельств и трудов, посвященных российскому театральному быту, следует всё-таки отметить преобладание в них информации описательного характера. Между тем более подробный анализ источников помогает понять, каким образом формировалась культура поведения зрителей в театрах и концертных залах.

В конце XVIII века путешественники из Европы, побывавшие на театральных представлениях в России, сделали для себя неожиданное открытие. Поведение местной публики отличалось сдержанностью и благопристойностью. По мнению европейцев, помнивших неистовые крики английской публики, благородные манеры русских могли служить примером для экспансивных лондонских театралов. При этом у изумленных иностранцев возник вопрос: как могло произойти такое быстрое «окультуривание» театральной аудитории в стране, где национальный театр был учрежден всего несколько десятилетий назад [35, 160]? Однако до сегодняшнего дня вопрос, как удалось зрителям с менталитетом допетровской Руси за короткий срок научиться достойно вести себя в театре, не привлекал внимания исследователей.

Рассмотрим, как менялось поведение русского зрителя на протяжении XVIII века. По мнению западных ученых, долгое время русские были в неравном положении с европейскими нациями, которые веками создавали свою культуру. Поэтому до воцарения Петра Великого было бы не совсем справедливо сравнивать русских с европейцами. Как пишет Роберт Лайал, ни один человек никогда не станет притворяться, что Россия такая же цивилизованная и «начищенная до блеска» страна, как Франция, Германия, Британия или другие страны Европы. В то же время, отмечает мемуарист, верно и то, что в течение XVIII столетия Россия добилась небывалых успехов в своем развитии, в частности в области литературы и искусства [36, IV].



Ил. 1. Карингтон Боулз (1724–1793). Вход в партер (1784). Гравюра с картины Роберта Дайтона Старшего (ок. 1751–1814). Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Figure 1. Carington Bowles (1724–1793). The Pit Door (1784). Engraving after the picture by Robert Dighton the Elder (ca. 1751–1814). Metropolitan Museum, New York

Попытки приобщиться к европейскому театральному искусству предпринимались в России еще в конце XVII века, при Алексее Михайловиче. Интерес к театру возник у царя во многом благодаря его второй жене Наталье Кирилловне Нарышкиной, матери Петра Великого. Театральные постановки на европейский лад нашли путь к сердцу монарха не сразу. Как свидетельствует Якоб Рейтенфельс в «De rebus Moscovitis» (Падуя, 1680), прослышав о развлечениях европейских монархов, государь изъявил желание увидеть зрелище, которое включало в себя танцы во французском стиле. Представления *à l'euro péenne* показались царю весьма необычными. Все было новым: сцена, невиданная ранее одежда и очаровательная музыка. «Сначала царь не хотел, чтобы тут была музыка, как вещь новая и, некоторым образом, языческая. Но когда ему сказали, что без музыки точно так же невозможно танцевать, как без ног, то он предоставил всё на волю самих артистов» (цит. по: [32, 321]¹). К радости актеров, сыгранный спектакль произвел хорошее впечатление на царя и его свиту.

¹ Пунктуация и орфография цитируемых источников сохранены.

На «театральных позорищах» времен Алексея Михайловича иногда присутствовали царица и царевны от первого брака, смотревшие «комедию из особой ложи, из-за скрывававшей их решетки» [7, 11]. Любопытно, что царь был довольно лоялен к составу приглашенных зрителей. Зрелища посещали «бояре, и окольные, и думные дворяне, и думные дьяки, и ближние люди все, и стольники, и стряпчие» [7, 11].

В конце XVII века театрального этикета как такового еще не существовало. Сама фигура монарха, на реакцию которого ориентировалась публика, была гарантией достойного поведения подданных во время представлений. Поэтому проблема поддержания порядка во время таких спектаклей не была актуальной. Вопрос об установлении правил поведения для публики возник позже, с появлением публичных театров, вмещавших большее число зрителей, принадлежавших к разным сословиям.

Какова была реакция общества на «заморскую потеху»? Русская знать медленно и трудно привыкала к посещению театральных зрелищ. «Современники в то время смотрели на зарождающийся “светский театр” как на дело дьявольское и богопротивное и глядели, приговаривая: “с нами крестная сила!”» [27, 113]. Николай Дризен подчеркивает, что «старый человек в то время ни за что добровольно не пошел бы в театр; только Петр Великий мог заманить его туда своими “посулами”» [11, 4]. По воспоминаниям современников, царь не был любителем театра [13, *смб.* 1424]. Музыка по большей части также оставляла его равнодушным, чего государь и не скрывал. В 1697 году во время пребывания в Ганновере Петру довелось присутствовать на концерте итальянских певцов, устроенном в его честь Софией Шарлоттой Ганноверской. Будущий император признался сопровождавшим его лицам, что не получает большого удовольствия от такого рода музыки, простодушно добавив, что ему больше по душе морская навигация и запуск фейерверков [37, 28–29]. Несмотря на то что Петр не слишком разбирался в искусстве, он осознавал важность приобщения «государства Российского» к европейской культуре, где ключевую роль играл театр. Как пишет Эммануил Бескин, «насаждая театр по линии равнения на Европу, Петр заставлял его играть непосредственно-политическую роль агитатора, панегириста его реформ» [2, 25].

Кипучая натура царя требовала скорейшей реализации его планов. «Петр, видевший публичные театры за границею, пожелал тотчас же завести то же самое в России. Он приказал построить деревянную театральную хramину на Красной площади в Китай-городе» [20, 8]. Как замечает Юрий Келдыш, «хотя Петр не питал личной склонности к музыке и театру, он поддерживал эту мысль из соображений государственного престижа, так как опера являлась обязательной принадлежностью придворного церемониала во всех абсолютных монархиях» [17, 52]. По мнению Федора Кони, именно с эпохи Петра «начинаются публичные театры в России» [20, 10]. В 1702 году Петр пригласил немецкую театральную труппу из семи комедиантов под руководством Иоганна Кристиана Кунста. Приезд этой труппы стал знаменательным шагом на пути становления национального русского театра.

Надо отдать должное прозорливости царя-реформатора. Уже на рубеже XVII и XVIII веков он мечтал о создании придворного оперного театра, хотя

такого театра в России не было и в помине. «В театре эпохи Петра I, вышедшем за рамки придворного зрелища и приобретшем публичный характер, не только усиливается роль музыки, но появляются и новые музыкальные жанры. Нет оснований утверждать, что в начале XVIII века труппами Кунста и Фюрста исполнялись большие оперы, но несомненно, что подготовка к постановке оперных представлений велась и, быть может, даже ставились несложные музыкально-сценические произведения; по крайней мере, об оперных спектаклях упоминают некоторые иностранцы, посещавшие в ту пору Россию» [5, 13].

В результате культурных преобразований страх перед «заморской потехой» стал отступать, сменяясь любопытством. Однако в первой трети столетия верхушка общества скорее мирилась с необходимостью присутствовать на диковинных «позорищах», чем посещала их по собственной воле. Поэтому, на наш взгляд, утверждение Дризена о возросшей роли театра в 1720-х годах, когда «каждый дворянин считал своим долгом иметь домашний театр» [11, 4], является преувеличением.

Первый постоянный отечественный театр (1714 г.) принадлежал сестре Петра Наталье Алексеевне, которая поддерживала брата и разделяла его убеждения [11, 4]. Сюжеты для своих пьес царевна брала в основном из житий святых. Помимо этого, она черпала вдохновение в переведенных европейских романах, заимствуя оттуда любовные и сказочные истории. Ее труппа состояла из десяти актеров. Иногда в театральное действие включали музыкальные номера в исполнении оркестра. По мнению ганноверского посланника Фридриха Христиана Вебера, тот факт, что все артисты были русского происхождения, был скорее недостатком, чем достоинством. Актеры театра Натальи Алексеевны не обучались специально актерскому мастерству, «и потому легко себе представить, каково было их искусство» [13, *стб.* 1424]. В целом Вебер оценивает театральные постановки России того времени как неудачные. «Хотя Русские сами пытались завести у себя театральные зрелища, но без надлежащего руководства попытки эти до сих пор были очень плохи». По воспоминаниям немецкого дипломата, на представления «дозволялось приходить всякому» [13, *стб.* 1424].

Сохранилось мало сведений о том, какие музыкальные представления имели место во время недолгого царствования Екатерины I. Как отмечает историк балета Валериан Светлов, «во всяком случае, достоверно известно, что на второй год восшествия на престол Екатерины I, когда кончился годичный траур по почившем Императоре, на театре Зимнего дворца были возобновлены смешанные сценические зрелища с балетными дивертисментами и вставными танцами, носившими общее название “Баснословных комедий с танцами немецкими, французскими, англискими и польскими”» [29, 10]. Популярна также была комедия-сказка с танцами «Ясное соколиное перушко», в которой, по всей видимости, принимали участие знаменитые в Петербурге тех лет французские танцовщики Жюльетт и Эрнест [29, 10].

Во время десятилетнего правления Анны Иоанновны местная публика продолжала знакомиться с западноевропейским театральным искусством. В соответствии с личными предпочтениями царицы, дворцовый быт устраивался

по немецкому образцу, где немаловажную роль играли театральные зрелища. Анна стала первым русским монархом, пригласившим из Европы профессиональную оперную труппу. Благодаря последней, Россия познакомилась с новым жанром — итальянской *opera seria* [18]. При этом вкусы высшего сословия были еще довольно непрехотливы. Героическим пафосом опер на библейские и мифологические сюжеты прониклись далеко не все.



Ил. 2. В. И. Якоби (1834–1902). Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны (1872). Москва, Государственная Третьяковская галерея

Figure 2. Valery I. Jacobi (1834–1902). Jesters at the court of Empress Anna Ioannovna (1872). Moscow, State Tretyakov Gallery

Сама императрица, в том числе, была поклонницей непритязательных зрелищ. Ее приводили в восторг итальянские интермедии с шутовскими выходками героев в духе народного театра *commedia dell'arte*. В этом не было ничего удивительного. По словам Бескина, уровень увеселительных мероприятий соответствовал «культуре, нравам и обычаям русского двора того времени, проводившего время в пьянстве, оргиях и маскарадах» [2, 116].

Настороженное отношение к театральным постановкам на европейский манер не мешало зрителям посещать представления, посвященные такому великому событию, как коронация Елизаветы Петровны. Так, Якоб фон Штелин вспоминает в связи с этим знаменательную постановку оперы, вызвавшую необыкновенный наплыв зрителей. В 1742 году в Москве во время подготовки коронации состоялось великолепное исполнение оперы «Clemenza di Tito» с музыкой Иоганна Адольфа Хассе. Чтобы осуществить эту постановку, «в Москве у Яузы, против императорского дворца, на громадном плацу был

выстроен в новейшем стиле оперный театр, вмещающий 5000 зрителей». В то время население столицы насчитывало более полумиллиона жителей. Поэтому толпа, собравшаяся полюбоваться на это действо, была огромной, включая представителей высшего общества, приехавших со всей страны. Согласно воспоминаниям мемуариста, «многие зрители и зрительницы должны были потратить по шести и более часов до начала, чтобы добыть себе место. Несмотря на то, что опера шла три раза и несмотря на распределение билетов по рангам (что давало возможность каждому, кто не мог достать в первый раз билета, попасть на оперу в последующие дни), приток зрителей не ослабевал» [34, 86]. По Штелину, триумф этого театрального действия имел место потому, что «столь широко был развит среди московского дворянства вкус к такой совершенной и пленительной музыке» [34, 86]. С нашей точки зрения, описывая торжественность исторического момента, очевидец тех событий несколько переоценивает культурный уровень упомянутой аудитории.

Во время царствования Елизаветы театральная жизнь вышла на новый уровень развития. Как пишет Леонид Майков, «русское общество приохотилось к театральным зрелищам преимущественно в царствование императрицы Елизаветы Петровны» [22, 310]. Дворцовый быт устраивали теперь сообразно с гедонистическим мировоззрением новой царицы. Василий Ключевский отмечает, что при Елизавете «нескончаемой вереницей потянулись спектакли, увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и роскошью до тошноты. Порой весь двор превращался в театральное фойе: изо дня в день говорили только о французской комедии, об итальянской комической опере и ее содержателе Локателли, об интермеццах и т. п.» [19, 582].

Царица была страстной любительницей театра и редко пропускала спектакли. Поэтому вид полупустого зрительного зала весьма огорчал ее. По замечанию Петра Столпянского, если театральные и музыкальные развлечения были удовольствием для представителей дома Романовых, «то для верноподданных они были далеко не таковыми, а скорее еще новою и довольно тяжелой повинностью» [30, 5].

Отсутствие интереса к театру было также связано с недостаточной образованностью русской знати. Несмотря на галломанию российского дворянства, с приездом французской труппы больших изменений не произошло. Вначале публика «не особенно усердно» посещала представления соотечественников Мольера. «Содержание пьес французского репертуара было выше понимания зрителей, а для некоторой части их и самый язык французский не был доступен» [22, 310]. Не желавшая мириться со сложившейся ситуацией императрица нашла выход, как побудить своих подданных к посещению театральных зрелищ.

Театр, который в прошлом был уделом знати, при Елизавете стал доступен менее привилегированным классам. Согласно записи в камер-фурьерском журнале от 25 июня 1751 года, будучи на одном из представлений в публичном театре, царица заметила, что зрителей мало не только в партере, но и на верхних ярусах. Вследствие этого в театр было разрешено пускать представителей знатного купечества обоего пола при условии, что они будут подобающим образом одеты [15, 67–68].

В мерах, стимулировавших интерес к театру, нуждалось не только малообразованное купечество. Персоны из окружения Ее Величества тоже не горели желанием присутствовать на спектаклях. Однажды «на французскую комедию собралось так мало зрителей, что государыня приказала в тот же вечер разослать ездových к более значительным лицам с запросом, почему они не были, и с уведомлением, что впредь за неприезд полиция будет каждый раз взysкивать по 50 рублей штрафа» [22, 310–311]. Описание этого случая встречается у нескольких исследователей, но без точной даты. По Майкову, инцидент имел место в 1754 году. На самом деле историком допущена неточность: согласно камер-фурьерскому журналу, это произошло двумя годами ранее, 15 сентября 1752 года [16, 66].

Постепенно действия, предпринятые Елизаветой, стали приносить свои плоды. Спустя пять лет, когда в 1757 году в Петербурге начала выступать итальянская труппа Локателли, зрителями «овладела настоящая театральная лихорадка» [22, 311]. Если на «позорище» присутствовала царица, публика внимательно следила за ее поведением. Будучи впечатлительной от природы, императрица соперевживала героям, иногда близко к сердцу принимая происходящее на сцене. По воспоминаниям современников, о которых пишет Всеволод Всеволодский-Гернгросс, в таких случаях «государыня, встав с места, “изволила аплодировать” или “роняла слезу”. Что же касается прочих посетителей, то они не имели права выражать свои одобрения раньше царской фамилии» [4, 463]. В любом случае, в середине XVIII века отношение общества к театру стало меняться в лучшую сторону. В результате усилий Елизаветы по созданию постоянной театральной аудитории, театр постепенно начал приобретать все большее и большее значение в повседневной жизни двора и аристократии [35, 163].

Представители высших сословий отводились лучшие места в зрительном зале. Так, в театре Большого Зимнего Дворца ложа императрицы, украшенная бархатными занавесками с золотой бахромой, располагалась напротив сцены на втором ярусе. К ложе примыкали покои с изразцовой печью. На этом же ярусе находились ложи для иностранных послов [25, 53–54]. Как следует из «Записок» Иоганна III Бернулли, посетившего Петербург в 1770-х годах, если царица хотела остаться никем не замеченной, она могла лицезреть театральное действие из другой своей тайной ложи. Швейцарский астроном, побывавший в этом театре на представлении французской оперы, так описывает свои впечатления: «В тот вечер шли две оперетки: “Maître en droit” и “Le Tableau Parlant”. Музыкаю я был очень доволен, менее актерами. Хотелось иметь получше место, ибо ложи Академии в третьем ярусе и слишком близко к сцене» [1, 7].

Если бы Бернулли захотел попасть в театр еще раз, вряд ли ему бы удалось увидеть спектакль из другой точки зрительного зала. В этом отношении «смотритель» XVIII века был весьма ограничен. Аудитория публичного театра в некотором смысле представляла собой мини-модель российского общества с его делением на классы. Поэтому места в театре занимались в соответствии с табелью о рангах. За соблюдением этого правила строго следили; иначе и быть не могло. Согласно документу от декабря 1763 года, партер предназначался для высших генеральских чинов, ложи нижнего и второго ярусов занимали

члены семей «первых 5-ти классов». «Всё дворянство» занимало третий ярус, а в четвертом находились купцы и все остальные, «кому вход иметь дозволено» [25, 54]. Существовала категория зрителей, которая не допускалась даже на верхнюю галерею, известную в те времена как «раёк». По свидетельству любителя театра екатерининского времени, речь шла о лицах, носивших ливрею [8, 36].

На представлении могли присутствовать и младшие офицерские чины, например унтер-офицеры, при условии, что «они были в французских кафтанах, в кошельке и при шпаге»². Далее автор мемуаров пишет: «Зрители за места ничего не платили. На таких условиях я не пропускал ни одного представления, ни русского, ни французского, ни итальянского, когда только свободен был от службы» [8, 36].

Вполне возможно, что право дворян бесплатно присутствовать на спектаклях придворного театра, упомянутое мемуаристом, носило достаточно условный характер. По нашему мнению, в целях сбора средств антрепренеры театров, вероятно, прибегали к тем же приемам, что и организаторы музыкальных концертов, о которых повествует Столпянский. «Все зрители или как в то время обыкновенно называли, “смотрители” разделялись на две группы: знатные посетители и обыкновенные смертные» [30, 22]. Дворяне имели право посещать театр бесплатно или платить по своему усмотрению. Для менее привилегированной категории зрителей «без рангов» была установлена фиксированная стоимость входного билета [30, 22]³.

Почему такой способ оплаты оставался неизменным на протяжении всего XVIII века? По мнению историка, это связано с менталитетом русского дворянства, довольно пренебрежительно относившегося ко всякого рода артистам. «В актере еще видели остатки скомороха, ярмарочного лицедея или бродячего комедианта, созданного на потеху “порядочных людей”. Культурный европеец Вигель мог в то время свободно заменить термин “актерский мир” сочным речением “закулисная сволочь”. Эти худородные отщепенцы сцены в глазах тогдашнего зрителя мало чем отличались от дрессированных животных или придворных шутов» [6, 321].

Вход по билетам на всякого рода представления вошел в привычку не сразу. «Мог ли приезжий артист, пусть он был гением первой величины, рискнуть подойти к русскому вельможе первой половины XVIII века и предложить за один рубль билет. Вельможа мог принять такое предложение за личное оскорбление и приказать своим лакеям выгнать этого иноземца в шею. Но когда тот же иноземец полагался на щедрость мецената, в русско-татарском варваре могло действительно, пробудиться это чувство меценатства, особенно и оттого, что этот вельможа знал, что иностранец пойдет к его соседу и последний вдруг захочет удивить иноземца российской щедростью» [30, 22–23].

² Согласно Словарию русского языка XVIII века, кошелек — это «сетка, мешочек, в которые убираются волосы или коса мужского парика» [24, 214].

³ Столпянский подчеркивает, что описывает только концерты, даваемые для широкой публики, куда «приглашались все слои общества — знатные господа, купцы и мещане». Лакеи на концерты не допускались [30, 24].

Оставляя размер вознаграждения артистов «на произвол и щедрость зрителей», администраторы театров полагали, что дороживший своей репутацией зритель не захочет прослыть скрягой среди людей своего круга. Такое положение дел сохранялось в России на протяжении всего XVIII века для любых представлений. Первыми «унизительность подобных условий» осознали «музыкальные артисты». Они стали взимать одинаковую плату за вход со всех без исключения, «без различия какое место будет занято» [30, 23].

Несмотря на снисходительно-высокомерное отношение общества к ремеслу лицедея в целом, к некоторым из актеров, особенно к корифеям театра, публика проявляла больший интерес и уважение [6, 321]. Такие артисты становились кумирами простодушных театралов XVIII века. Как замечает Николай Евреинов, публика не могла себе представить, чтобы «царь», виденный ею на сцене вчера, во всем своем державном величии, оказывался сегодня самым заурядным обывателем, пожирающим селедку в трактире, жалующимся на несварение желудка и на придирки полиции, грозившие окончиться прозаическим “рукоприкладством”. Актер, на взгляд такой “неискушенной” публики, уносил в свою жизнь хотя бы часть того лучезарного света, в котором он купался на сцене, перед очами ее величества, уносил с собою хотя бы малую часть тех необычных привилегий, какими он пользовался, исполняя ту или иную героическую роль» [12, 131].

Определенная часть аудитории, а именно «гвардейская молодежь и представители сановной знати», увлекалась молодыми актрисами. По Леониду Гроссману, «воспитанницы театральных училищ, танцовщицы, фигурантки, статистки и корифейки, “первые сюжеты” в комедии и драме, — все они служили предметом вожделений, страстей и бесчисленных романтических авантюр с запутанными интригами, смелыми похищениями и кровавыми поединками. <...> Само время отличалось тогда той театральной одержимостью, которая сообщает возбуждение общественной жизни и открывает блистательные периоды сценического расцвета» [6, 322–323].

Отдельного упоминания заслуживают реакции публики на театральные зрелища и игру актеров во второй половине XVIII века. Так или иначе, они были обусловлены особенностями национального менталитета. По воспоминаниям очевидца, бывшего британским посланником в начале екатерининского правления, русские, которых ему доводилось видеть в высшем свете, показались ему недостаточно открытыми и общительными. Кроме того, мужчины и женщины почти не говорили друг с другом даже в общественных местах. Вероятно, почувствовав дистанцию, возникшую между ним и местной знатью, посол сообщает, что, «будучи внимательными и вежливыми, эти люди крайне сдержанны по отношению к незнакомцам» [38, 88]⁴.

Не приходится сомневаться, что поведение верхушки общества, описанное в мемуарах посла, было весьма достойным во время театральных представлений, особенно в присутствии императрицы. Вместе с тем в театрах, открытых для широкой публики, некоторые «зрители» больше разговаривали

⁴ Здесь и далее перевод автора статьи.

друг с другом, чем следили за происходящим на сцене. Чем можно объяснить такое поведение театралов того времени? В елизаветинском театре публика была рассеяна и невнимательна, поскольку в основной своей массе была еще мало знакома с европейским культурным наследием, в частности с трагедиями на мифологические и исторические сюжеты. К сожалению, даже полвека спустя ей было сложно понять красоту древнегреческого сюжета [14, 128]. Так, например, к трагедии Озерова «Поликсена», поставленной в 1808 году, аудитория отнеслась равнодушно. «Наша публика <...> не довольна еще образованная, чтобы быть чувствительною к простоте и изяществу красот Гомерических, чрезвычайно холодно приняла пьесу», — констатирует Филипп Вигель [14, 128].

Впрочем, русская публика была равнодушна не ко всем жанрам. Гораздо больший интерес вызывали у нее жанры западноевропейской музыкальной комедии, такие как итальянская *opera buffa* и французская комическая опера. Популярность последней была так высока в конце века, что другим театральным жанрам было трудно с ней соперничать. Петр Плавильщиков вспоминает: «Пусть любопытный пройдет мимо театра во время французского представления; увидит площадь, заставленную шестернями; во время русского же — где-где увидит шестерню. Одни пешеходы по большей части любят видеть свое» [26, 36]. Под «своим» Плавильщиков, несомненно, подразумевает сценические произведения отечественных авторов. Причину такого отношения со стороны местных любителей театра русский литератор видит в том, что «большая часть большого света если не гнушается российским зрелищем, то по крайней мере по великодушию своему его презирает» [26, 36].

Франкомания, охватившая «верхи русского общества и особенно придворные круги С. Петербурга» [33, 122], мало повлияла на культуру поведения театральной аудитории. Если в присутствии высокопоставленных особ, в частности членов царской семьи, за соблюдением порядка в театрах строго следили, то на представлениях, где «смотрителей» высокого ранга не было, поведение публики оставляло желать лучшего. Как пишет Ольга Чайнова, в особенности это касалось московских театров, так как дворянство в Москве было в целом менее дисциплинировано, чем в Петербурге [33, 148]. Драматург Александр Сумароков, посетивший одно из представлений, был настолько потрясен бескультурьем публики, что написал об этом в предисловии к своей пьесе «Дмитрий Самозванец». Как подчеркивает писатель, он разделяет мнение Вольтера, что театралы представляют не все общество, а лишь малую его часть, «то есть людей знающих и вкус имеющих» [31, 61]. К возмущению Сумарокова, элита общества, поведение которой должно служить примером для подражания, вела себя не лучшим образом. Зрители громогласно обсуждали события последних дней, «бились в кулачки» в партере и грызли орехи. В этом литератор видит проявление неуважения не только к другим, более сознательным зрителям и артистам на сцене, но и к автору пьесы. Сумароков, считающий такое поведение недопустимым для дворян, вопрошает: «Вы путешественники, бывшие в Париже и Лондоне, скажите, грызут ли там во время представления драмы орехи; и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров, к тревоге всего партера, лож и театра?» [31, 63].

Майков замечает по этому поводу следующее: «Эти дикие черты театральных нравов могли бы казаться невероятными и изобретенными горячим воображением раздражительного Сумарокова», если бы не имели документального подтверждения [22, 316]. Поскольку из-за шума было трудно разобрать, о чем говорили на сцене, артисты были вынуждены составить объявление, в котором они призывали зрителей к тишине во время представления. Согласно Майкову, об этом факте потомки узнали благодаря документу, найденному в личной библиотеке Д. Ф. Кобеко⁵. Это и был текст того самого объявления, в котором актеры обращались к зрительному залу. Он был напечатан на отдельном листе бумаги, без даты и указания авторства или места публикации. По предположению Майкова, «составителем объявления был сам Сумароков» [22, 317].



Ил. 3. А. П. Лосенко (1737–1773). Портрет А. П. Сумарокова (1760). Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Figure 3. Anton P. Losenko (1737–1773). Portrait of A. P. Sumarokov (1760). St. Petersburg, State Russian Museum

⁵ Вероятно, исследователь имеет в виду Дмитрия Фомича Кобеко, известного своими научными трудами по истории.

Поведение театральной аудитории той эпохи огорчало не только выдающегося драматурга. Статья, напечатанная в сатирическом журнале «Вечера» (1770–1771), также посвящена этой теме. Как отмечает критик тех лет, зрители говорили без умолку. Кроме того, некоторые из них без всякого смущения ели, а «многие дамы для прохладения медку из караульни посылали просить» [22, 315].

В определенной степени театр рассматривался посетителями как место общения, где обсуждались последние новости и слухи. «Зрительный зал Петровского театра был в сущности собранием московских гостиных, которые часто так были заняты своими делами, что им некогда было обращать внимание на то, что происходило на сцене» [33, 114]. Отдельные зрители стремились попасть туда из любопытства, желая увидеть, как одеты знаменитые актеры того времени, такие как Дмитревский и Троепольская. Другие посещали спектакли, следуя моде и стараясь не отставать от людей своего круга [3, 150].

Как указывает Чайнова, «это еще не втянувшееся в театральную жизнь дворянство имело немалое количество развлечений и дел, позволявших им коротать свое время. Многие из них жили по старинке — усердно ходили в церкви <...>, предавались чревоугодию с большим знанием этого дела, о чем свидетельствуют многочисленные поваренные книги эпохи, гоняли голубей и держали лошадей и собак» [33, 107]. В то же время, среди московских дворян 1780-х годов стали появляться театральные любители. Эта «группа русского общества сложилась только в середине царствования Екатерины Великой и постепенно усиливалась под влиянием всё нарастающих связей русского дворянства с Западом» [33, 107].

Постепенно театр стал настолько популярен, что начал оттеснять другие виды времяпрепровождения на второй план. Так, например, составитель «Драматического словаря» в предисловии к нему пишет, что «дети благородных людей, и даже разночинцев, восхищаются более зрением театрального представления, нежели гонянием голубей, конскими рысканиями или травлею зайцев и входят в рассуждения о пьесах, чему я сам бывал в провинциях свидетель» [10, IV–V]⁶. По мнению автора, «Просвещение торжествует <...>, жестокость исчезает, забавы буйственные оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно» [10, III–IV]. Однако, на наш взгляд, утверждая, что культурные преобразования сильно изменили привычки подрастающей знати из глубинки, составитель словаря определенным образом приукрашивает действительность. Как бы там ни было в «провинциях», в Петербурге и Москве благотворное влияние театра было, безусловно, налицо. Согласно Чайновой, на представлениях можно было встретить и такого зрителя, главным образом из приказчиков, который «ради театра позабыл кулачные бои и сократил для покупки билетов даже расходы на водку» [33, 127].

Наряду с возрастанием интереса к театру формировалась и культура восприятия сценического действия. Постепенно зрители научились отличать хорошую актерскую игру от плохой. В те времена публика выражала свое восхищение игрой актера, аплодируя стоя и бросая кошельки на сцену. Столпянский так

⁶ Под провинциальными театрами составитель словаря наверняка подразумевает и частные любительские театры, в которых играли крепостные артисты. Мы сознательно оставляем за рамками настоящей статьи описание нравов и поведения публики крепостных театров, так как эта тема требует отдельного исследования.

описывает эту традицию: «В екатерининское время овации делались, конечно, не по-современному; когда вельможный зритель оставался доволен выполнением или исполнением, он не долго думая кидал на сцену свой кошелек, наполненный золотом. Пример всегда сопровождался подражанием и артист не оставался в убытке» [30, 24].

В самом деле, «Драматический словарь», содержащий сведения о театральных постановках того времени, подтверждает, что такая практика существовала. Например, в статье, посвященной исполнению оперы «Земира и Азор» Ж. Ф. Мармонтеля — А. Гретри, автор пишет, что «при пении арии горлицы Московского театра актриса гж. Соколовская была аплодирована метанием кошельков» [10, 61]. О такой же реакции публики упоминается и в другой статье «Словаря», посвященной постановке комедии Фонвизина «Недоросль» [10, 88].

Хотя щедрые вознаграждения были по карману только театрам из лож и партера, самыми благодарными зрителями как раз были не они, а зрители галерки [33, 114]. Театр объединял не только знать. В него стремились попасть и люди более низкого происхождения. В этой связи стоит привести случай, рассказанный князем Юсуповым Д. В. Голицыну. «Однажды, выходя из оперы, долго прождал я карету. Когда ее подали, я гневно спросил кучера о причине замедления. “Извините, Ваше сиятельство, — ответил мне кучер, — я был в райке, мне хотелось послушать музыку”. Это признание совершенно обезоружило мой гнев» [33, 115].

Что касается выражения недовольства зрителями, то оно проявлялось не часто и в довольно сдержанной форме. Ответ на вопрос, чем было вызвано столь достойное поведение театральной аудитории, содержится в воспоминаниях современников и документах той эпохи. Дело в том, что в императорских театрах действовали строгие правила. Публике запрещалось вслух выражать негативные эмоции во время представления, в первую очередь свистеть и шикать. Как же реагировали зрители, если представление им не нравилось? По словам Вигеля, «наша покорная публика, которой воспрещено тогда было не только свистать, но даже и шикать» просто не посещала такие спектакли; «отсутствием своим, как единым средством ей на то оставленным, пользовалась она, чтоб изъявлять неодобрение свое» [14, 129].

В восемнадцатом веке на афишах было принято размещать специальные объявления, гласившие, что «всякого рода знаки неодобрения» запрещены. Согласно документу из Общего архива Министерства императорского двора (оп. 939.9, № 130), «отсутствие аплодисментов» является достаточным доказательством «неудовольствия публики» [14, 243, 296]. На первый взгляд, в основе подобных предписаний лежали благие намерения — привить зрителям культуру поведения в театре. Но, по всей вероятности, главная причина была в другом. Выражение неодобрения в публике сдерживалось из опасения, что оно может привести к нарушениям общественного порядка.

Печатные издания также избегали резкой критики театральных постановок. В качестве примера может служить уже упомянутый «Драматический словарь», в котором можно найти только хвалебные отзывы. Эта традиция сохранилась и в начале XIX века. Так, например, по Столянскому, в то время «разрешалось только хвалить, и малейшее порицание принималось за личное оскорбление, при чем оскорблялся не только сам художник, но и то начальство, у которого служил музыкант или певец, т. е. театральная дирекция, или тот меценат,



Ил. 4. М. А. Зичи. Парадный спектакль. Источник: Описание священнейшего коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра Второго и Государыни Императрицы Марии Александровны Всея Руси. [Б. м.], 1856, 108 с. <https://www.prlib.ru/item/355102>

Figure 4. Mihály Zichy. Ceremonial performance. From: Description of the most sacred coronation of Their Imperial Majesties Sovereign Emperor Alexander II and Sovereign Empress Maria Alexandrovna of All Russia. [S. l.], 1856. <https://www.prlib.ru/item/355102>

который помог устроить концерт, и бедному рецензенту грозили очень и очень неприятные последствия. Рецензенты предпочитали молчать или писать похвалу» [30, 30].

Впрочем, время от времени публика пренебрегала установленными дирекцией правилами. Как указывает Пыляев, «нравы театралов в старое время в Москве были жестокие, и Боже избави, если какая-нибудь актриса им не нравилась: ее зашикают и засвищут, несмотря на существовавшие в то время строгие порядки относительно зрелищ» [27, 302]. Даже в начале XIX века общепринятые нормы поведения иногда нарушались. Так, например, в мемуарах одного из современников описано событие, из-за которого некоторые «смотрители», невзирая на их знатное происхождение, были помещены под стражу. «В Московском театре не понравилась зрителям какая-то актриса. Многие зашумели, зашикали, затопали, — это дошло до Петербурга. — Приказано было всех посадить под арест кого на гауптвахту, кого просто в полицию. Посадили человек двадцать, в том числе графа Потемкина» [9, 111]. Ввиду того, что «лица были известные»,

слухи о скандале дошли до царя. «В Петербурге немножко струсили и тотчас велено было всех выпустить» [9, 112]. Хотя через некоторое время задержанных отпустили, сам инцидент иллюстрирует, насколько строго следила администрация театра за поведением публики во время представлений.

Как бы то ни было, с мнением зрителей приходилось считаться. Любопытный случай произошел в театре Меддокса в 1777 году на премьере оперы «Перерождение». Поскольку «в первое время публика считала по какому-то предубеждению русскую сцену неспособною для оперы», Меддокс был не совсем уверен в успехе этой постановки. Поэтому он решил прибегнуть к следующему способу. Перед спектаклем он «заставил актеров в нарочно сочиненном для этого разговоре испросить у публики дозволения сыграть ее» [27, 126].

Вероятно, опасения Меддокса, который «с предельным вниманием относился к выбору пьес», были не лишены оснований. Если итальянские и французские оперы занимали прочные позиции в театральном репертуаре того времени, то отечественная опера делала свои первые шаги. Как указывает Евгений Левашев, «оперный жанр в России, не будучи еще русским, тем не менее постепенно русифицировался и становился более демократичным. Сближение музыкального театра и русской аудитории было обоюдным. С одной стороны, театр приравнивался к русскому типу мышления, складу речи, к потребностям русского общества. С другой стороны, русское общество, усваивая новые приемы драматического и музыкального воздействия, приобщалось к театру и начинало ощущать постоянную в нем потребность. Не случайно в 60–70-е годы XVIII века всё чаще становятся попытки создания в Петербурге и Москве публичных театров, рассчитанных на широкий круг зрителей» [21, 276].

Изучение свидетельств и исторических документов доказывает, что в целом приобщение русской публики к европейским сценическим искусствам проходило непросто. Как отмечалось ранее, в конце XVII века театральные зрелища были предназначены только для знати, а точнее, для приближенных к царю. С наступлением XVIII века интерес к театру начал возрастать, охватывая представителей менее привилегированных классов. В последующие десятилетия состав театральной аудитории сильно изменился. Сохранились свидетельства Елизаветы Петровны Янковой, подтверждающие этот факт. «Ну, конечно, было и тесновато; впрочем, по-тогдашнему было хорошо и достаточно, потому что в театр езжали реже, чем теперь, и не всякий... Теперь каждый картузник и сапожник, корсетница и шляпница лезут в театр, а тогда не только многие из простонародья гнушались театральными позорищами, но и в нашей среде иные считали греховными все эти лицедейства» [28, 152].

Приручение общества XVIII века к посещению концертных залов и театральных представлений, а также к правилам поведения в них, несомненно, имело большое значение. Особенно следует подчеркнуть, что театр играл еще и нравственно-воспитательную роль. Этот процесс ускорился в годы правления Елизаветы и особенно Екатерины Великой. Милюков указывает, что в 1780-е годы «отношение к театру со стороны публики было совершенно иное, чем прежде. Пьесы нового направления действовали на нее в том же духе, как и новые переводные романы, но только театр был гораздо доступнее книги, и впечатление зрелища сильнее, чем впечатление чтения. Театр содействовал, таким образом, развитию

той “чувствительности” которая всё более и более становилась маркой истинного образования. “Петиметры” и “щеголихи” посещали вначале театр из моды; потом это вошло в привычку и, наконец, сделалось потребностью культурной жизни» [23, 237].

Любопытна точка зрения Малькольма Бёрджеса, утверждающего, что благородные манеры театральной аудитории в России возникли под воздействием Просвещения. По мнению ученого, русские начали испытывать «гордость за свою культуру» [35, 174], в результате чего «вежливая изысканность заразила все общество» [35, 180]. Признавая важность русского Просвещения в целом, отметим, что, на наш взгляд, западный исследователь несколько упрощенно объясняет причину быстрого преобразования российского зрителя. На самом деле необходимо указать и другую причину. Достаточно быстрому «окультуриванию» российской аудитории способствовало не только ее саморазвитие, но и меры, принимавшиеся «сверху». В первую очередь, это были действия театральной дирекции, направленные на предупреждение беспорядков в зрительном зале.

К сдержанной и достойной реакции на театральные постановки призывала не только администрация театра. Зритель воспитывался и косвенным образом, с помощью справочных и периодических изданий. Театральные рецензии того времени, избегавшие резкой критики и упоминаний о неудачах тех или иных спектаклей, также влияли на аудиторию. С одной стороны, публике настойчиво внушалась мысль, что выражение недовольства не должно иметь места в театре. По этой причине, лишенная какой бы то ни было возможности выразить свое мнение, в определенном смысле она находилась в стесненном положении. С другой стороны, указы и предписания XVIII века, регламентировавшие поведение публики, сыграли свою положительную роль в отсталой крепостнической России, так как способствовали скорейшему воспитанию нового зрителя эпохи Просвещения.

Использованная литература

1. *Бернулли И.* Записки астронома Ивана Бернулли о поездке его в Россию в 1777 году // Русский архив. 1902. № 1. С. 5–30.
2. *Бескин Э. М.* История русского театра. М.; Л.: Госиздат, 1928. Часть 1. 242 с.
3. *Бродский Н. Л.* Театр в эпоху Елизаветы Петровны // История русского театра / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. Т. 1. С. 103–152.
4. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского театра: в 2 т. Л.; М.: Теа-кино-печать, 1929. Т. 1. 576 с.
5. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр России от истоков до Глинки. Л.: Госмузиздат, 1959. 780 с.
6. *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах [1926] // Записки д'Аршиака / под ред. М. Френкеля. М.: Художественная литература, 1990. С. 319–427.
7. *Гуревич Л. Я.* История русского театрального быта: от середины XVII до начала XIX века. М.; Л.: Искусство, 1939. 304 р.

8. *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. М.: Типография В. Готье, 1866. 313 с.
9. *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М.: Издание Русского архива, 1869. 297 с.
10. Драматической словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов: с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральныя представления / Собранный в Москве в типографии А. А. 1787 года [М.: Тип. Анненкова, 1787]. 166 с.
11. *Дризен Н. В.* Материалы к истории русского театра. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1905. 311 с.
12. *Евреинов Н. Н.* История русского театра. М.: Эксмо, 2011. 477 с. (Российская императорская библиотека).
13. Записки Брауншвейгского резидента Вебера о Петре Великом и об его преобразованиях / пер. с нем. П. П. Барсова // Русский Архив. 1872. № 7. Стб. 1334–1457.
14. *Записки Филиппа Филипповича Вигеля:* в 7 ч. М.: Университетская типография, 1892. Ч. 3. 189 с.
15. Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1751 года / под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Типография Департамента Уделов, [1853–1857?]. 136 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192273/ (дата обращения: 15.03.2024).
16. Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1752 года / под ред. А. Ф. Бычкова. СПб.: Типография Департамента Уделов, [1853–1857?]. 108 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192274/ (дата обращения: 15.03.2024).
17. *Келдыш Ю. В.* Музыкальная культура первой четверти XVIII века // История русской музыки: в 10 т. Т. 2 / под ред. Ю. Келдыша и О. Левашевой. М.: Музыка, 1984. С. 29–64.
18. *Ким В. М.* Музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730–1740): Воплощение честолюбивых замыслов и эстетические предпочтения императрицы // *Философия и Культура*. 2022. № 2. С. 35–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>.
19. *Ключевский В. О.* Русская история / под ред. А. Смирнова. М.: Олма-пресс, 2004. 831 с.
20. *Кони Ф. А.* Русский театр, его судьбы и его историки // *Русская сцена*. № 3. Том 2. СПб.: Типография О. И. Бакста, 1864. С. 1–17.
21. *Левашев Е. М.* Музыкальный театр // История русской музыки: в 10 томах. Т. 3: XVIII век. Ч. 2 / под ред. Ю. В. Келдыша и др. М.: Музыка, 1985. С. 275–315.
22. *Майков Л. Н.* Театральная публика во времена Сумарокова // *Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий* / под ред. Л. Н. Майкова. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1889. С. 310–322.
23. *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры: в 3 ч. СПб.: ред. журн. «Мир Божий», 1903. Ч. 3. Вып. 2. С. 183–424.

24. *Осипова Э. В.* Кошелек // Словарь русского языка XVIII века / под. ред. Ю. С. Сорокина и др. Вып. 10. СПб.: Наука, 1998. С. 214.
25. *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб.: Российский Институт Истории Искусств., 1994. 448 с.
26. *Плавильщиков П. А.* Театр // Сочинения Петра Плавильщикова: в 4 ч. Ч. 4. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1816. С. 24–85.
27. *Пыляев М. И.* Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. Санкт-Петербург: Издание А. С. Суворина, 1891. 575 с.
28. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово / под. ред. И. Орнатской. Л.: Наука, 1989. 471 с.
29. *Светлов В.* Придворный балет в России от его возникновения до воцарения Императора Александра I // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901/1902. Приложение 6. СПб., [б. г.]. С. 1–32.
30. *Столянский П. Н.* Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Мысль, 1926. 187 с.
31. *Сумароков А. П.* Предисловие к «Дмитрию Самозванцу» // А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе: в 10 ч. Ч. 4. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1781. С. 61–64.
32. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1928. 364, XLVI с.
33. *Чаянова О. Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М.: Работник просвещения, 1927. 262 с.
34. *Штелин Я. Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 190 с.
35. *Burgess M.* Russian Public Theatre Audiences of the 18th and Early 19th Centuries // The Slavonic and East European Review. Vol. 37. No. 88 (December, 1958). P. 160–183.
36. *Lyll R.* The Character of the Russians and a Detailed History of Moscow. London: T. Cadell, 1823. 667 p.
37. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle: en 3 vols. Vol. 1: Des origines à la mort de Pierre III (1762). Genève: Mont-Blanc, 1948. 458 p.
38. The Despatches and Correspondence of John, Second Earl of Buckinghamshire, Ambassador to the Court of Catherine II of Russia, 1762–1765. Vol. 1. London, New York: Longmans, Green, and Co, 1900. 280 p.

Получено: 02 апреля 2024 года

Принято к публикации: 30 мая 2024 года

Об авторе:

Вита Мириам Георгиевна Ким — Ph.D., старший преподаватель кафедры органа, клавесина и карильона Факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета

References

1. Bernoulli, Johann. 1902. "Zapiski astronoma Ivana Bernulli o poezdke ego v Rossiyu v 1777 godu [Notes of the Astronomer Ivan Bernoulli About His Trip to Russia in 1777]." *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 1, 5–30. (In Russian).
2. Beskin, Emmanuil M. 1928. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], part 1. Moscow; Leningrad: Gosizdat. (In Russian).
3. Brodskiy, Nikolay L. 1914. "Teatr v epokhu Elizavety Petrovny [Theatre in the Era of Elizaveta Petrovna]." *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], edited by V. V. Kallash and N. E. Efros, vol. 1, 103–52. Moscow: Ob"edinenie. (In Russian).
4. Vsevolodskiy-Gerngross, Vsevolod N. 1929. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theatre], in 2 vols., vol. 1. Leningrad; Moscow: Tea-kino-pechat'. (In Russian).
5. Gozenpud, Abram A. 1959. *Muzykalnyy teatr Rossii ot istokov do Glinki* [Musical Theatre of Russia from its Origins up to Glinka]. Leningrad: Gosmuzizdat. (In Russian).
6. Grossman, Leonid P. 1990. "Pushkin v teatral'nykh kreslakh [Pushkin in Theatre Chairs]." In *Idem. Zapiski d'Arshiaka* [Notes of d'Archiac], edited by M. Frenkel', 319–427. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
7. Gurevich, Lyubov Ya. 1939. *Istoriya russkogo teatral'nogo byta: ot serediny XVII do nachala XIX veka* [History of Russian Theatrical Everyday Life: From the Mid-17th to the Beginning of the 19th Century]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
8. Dmitriev, Ivan I. 1866. *Vzglyad na moyu zhizn'* [A Glance at My Life]. Moscow: Libraire W. Gautier. (In Russian).
9. Dmitriev, Mikhail A. 1869. *Melochi iz zapasa moey pamyati* [Minutiae from the Store of My Memory]. Moscow: Izdanie Russkogo Arkhiva. (In Russian).
10. A. A. (publ.) 1787. *Drammaticheskoy slovar', ili Pokazaniya po alfavitu vsekh rossiyskikh teatral'nykh sochineniy i perevodov, s oznacheniem imen izvestnykh sochiniteley, perevodchikov i slagateley muzyki, kotoryya kogda byli predstavleny na teatrakh, i gde i v kotoroe vremya napechatany. V pol'zu lyubyachshikh teatral'nyya predstavleniya* [Dramatic Dictionary, or Testimony in Alphabetical Order of all Russian Theatrical Works and Translations, with the Names of Famous Writers, Translators, and Composers of Music, Which were Presented in Theaters, and When, Where and at What Time They were Published. For the Benefit of Those Who Love Theatrical Performances]. [Moscow: Tipografiya Annenkova]. (In Russian).
11. Drizen, Nikolay V. 1905. *Materialy k istorii russkogo teatra* [Materials to the History of Russian Theatre]. Moscow: A. A. Levenson. (In Russian).
12. Evreinov, Nikolay N. 2011. *Istoriya russkogo teatra* [History of Russian Theater]. Rossiyskaya imperatorskaya biblioteka [Russian Imperial Library]. Moscow: Eksmo. (In Russian).
13. Barsov, Pavel P., trans. 1872. "Zapiski Braunshveygskogo rezidenta Vebera o Petre Velikom i ob ego preobrazovaniyakh [Notes of Brunswick Resident Weber about Peter the Great and His Reforms]." *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 7, 1334–457. (In Russian).
14. Vigel', Filipp F. 1892. *Zapiski* [Notes], in 7 parts, part 3. Moscow: Universitetskaya tipografiya. (In Russian).
15. Bychkov, A. F., ed. [1853–57?]. *Kamer-fur'erskiy tseremonial'nyy, banketnyy i pokhodnyy zhurnal 1751 goda* [Chamber-Fourier Ceremonial, Banquet and Travelling Journal, 1751].

- St. Petersburg: Tipografiya Departamenta Udelov. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192273/ (accessed March 15, 2024). (In Russian).
16. Bychkov, A. F., ed. [1853–57?]. *Kamer-fur'erskiy tseremonial'nyy, banketnyy i pokhodnyy zhurnal 1752 goda* [Chamber-Fourier Ceremonial, Banquet and Travelling Journal, 1752]. St. Petersburg: Tipografiya Departamenta Udelov. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1192274/ (accessed March 15, 2024). (In Russian).
 17. Keldysh, Yuriy V. 1984. “Muzykal'naya kultura pervoy chetverti XVIII veka” [Musical Culture of the First Quarter of the 18th Century].” In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 2, ed. by Yuriy Keldysh and Olga Levasheva, 29–64. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 18. Kim, Vita M. 2022. “Muzykal'nyy teatr v gody pravleniya Anny Ioannovny (1730–1740): Voploshchenie chestolyubivyykh zamyslov i esteticheskie predpochteniya imperatritsy [Musical Theater During the Reign of Anna Ioannovna (1730–1740): The Embodiment of the Empress's Ambitious Plans and Her Aesthetic Preferences].” *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 2, 35–46. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2022.2.37508>. (In Russian).
 19. Klyuchevsky, Vasily O. 2004. *Russkaya Istoriya* [Russian History], edited by A. Smirnov. Moscow: Olma-Press. (In Russian).
 20. Koni, Fedor A. 1864. “Russkiy teatr, ego sud'by i ego istoriki [Russian Theatre, Its Fate and Its Historians].” *Russkaya stsena* [Russian stage], no. 3, vol. 2, 1–17. St. Petersburg: Printing house of O. I. Bakst. (In Russian).
 21. Levashev, Evgeniy M. 1985. “Muzykalnyy teatr [Musical Theater].” In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], in 10 vols., vol. 3: *18th Century*, part 2, ed. by Yuriy Keldysh and others, 275–315. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 22. Maykov, Leonid N. 1889. “Teatral'naya publika vo vremena Sumarokova [Theatrical Audience in the Times of Sumarokov].” *Ocherki iz istorii russkoy literatury XVII i XVIII stoletiy* [Sketches on the History of Russian Literature of the 17th and 18th Centuries], edited by L. N. Maykov, 310–22. St. Petersburg: Izdanie A. S. Suvorina. (In Russian).
 23. Milyukov, Pavel N. 1903. *Ocherki po istorii russkoy kul'tury* [Sketches on the History of Russian Culture], in 3 parts, part 3, issue 2, 183–424. St. Petersburg: redaktsiya zhurnala “Mir Bozhiy.” (In Russian).
 24. Osipova, Ella V. 1998. “Koshelek.” In *Slovar russkogo yazyka XVIII veka* [Dictionary of the 18th-Century Russian Language], ed. by Yuriy Sorokin and others, vol. 10, 214. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
 25. Petrovskaya, Ira F., and Vera V. Somina. 1994. *Teatral'nyy Peterburg: Nachalo XVIII veka — oktyabr' 1917 goda: Obozrenie-putevoditel'* [Theatrical Petersburg: Early 18th Century — October 1917: Survey-Guide], edited by I. F. Petrovskaya. St. Petersburg: Russian Institute of Art History.
 26. Plavil'shchikov, Petr A. 1816. “Teatr [Theatre].” In: *Works of Petr Plavil'shchikov*, in 4 parts, part 4, 24–85. St. Petersburg: V. Plavil'shchikov. (In Russian).
 27. Pylyayev, Mikhail I. 1891. *Staraya Moskva. Rasskazy iz byloy zhizni pervoprestol'noy stolitsy* [Old Moscow. Stories from the Past Life of the First Capital]. St. Petersburg: Izdanie A. S. Suvorina. (In Russian).

28. Blagovo, Dmitry D., comp. 1989. *Rasskazy babushki iz vospominaniy pyati pokoleniy, zapisannyye i sobrannyye ee vnukom D. Blagovo* [Stories of My Grandmother from the Memories of Five Generations, Recorded and Collected by Her Grandson D. Blagovo], edited by I. Ornatskaya. Leningrad: Nauka. (In Russian).
29. Svetlov, Valerian Ya. “Pridvornnyy balet v Rossii ot ego vozniknoveniya do votsareniya Imperatora Aleksandra I [Court Ballet in Russia From Its Origins to the Accession of the Emperor Alexander I].” *The Yearbook of the Imperial Theatres*, season 1901/1902, appendix 6, 1–32. St. Petersburg, [n. d.]. (In Russian).
30. Stolpyanskiy, Petr N. 1926. *Staryy Peterburg. Muzyka i Muzitsirovanie v starom Peterburge* [Old Petersburg. Music and Music-Making in Old Petersburg]. Leningrad: Mysl'. (In Russian).
31. Sumarokov, Aleksandr P. 1781. “Predislovie k ‘Dmitriyu Samozvantsu.’” In *Idem. Polnoe sobranie vseh sochineniy v stikhakh i proze* [Complete Collection of All Works, in Poetry and Prose], in 10 parts, part 4, 61–64. Moscow: Universitetskaya tipografiya u N. Novikova. (In Russian).
32. Findeyzen, Nikolay F. 1928. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Sketches on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century], in 2 vols., vol. 1. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzsector. (In Russian).
33. Chayanova, Olga E. 1927. *Teatr Maddoksa v Moskve. 1776–1805* [Theatre of Maddox in Moscow. 1776–1805]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya. (In Russian).
34. Staehlin, Jacob. 1935. *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka* [Music and Ballet in 18th Century Russia]. Leningrad: Triton. (In Russian).
35. Burgess, Malcolm. 1958. “Russian Public Theatre Audiences of the 18th and Early 19th Centuries.” *The Slavonic and East European Review*, vol. 37, no. 88 (December), 160–83.
36. Lyall, Robert. 1823. *The Character of the Russians and a Detailed History of Moscow*. London: T. Cadell.
37. Mooser, Robert-Aloys. 1948. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, en 3 vols, vol. 1: *Des origines à la mort de Pierre III (1762)*. Genève: Mont-Blanc.
38. John, Second Earl of Buckinghamshire. 1900. *The Despatches and Correspondence of John, Second Earl of Buckinghamshire, Ambassador to the Court of Catherine II of Russia, 1762–1765*, vol. 1. London; New York: Longmans, Green, and Co.

Received: April 2, 2024

Accepted: May 30, 2024

Author's Information:

Vita Myriam Kim — Ph.D., Senior Lecturer at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, St. Petersburg State University