

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Ким В.Г. — Музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730-1740): воплощение честолюбивых замыслов и эстетические предпочтения императрицы // Философия и культура. – 2022. – № 2. DOI:

10.7256/2454-0757.2022.2.37508 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37508

Музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730-1740): воплощение честолюбивых замыслов и эстетические предпочтения императрицы

Ким Вила Мириам Георгиевна

кандидат искусствоведения

Ассистент преподавателя, факультет искусств, кафедра органа, клавесина и карильона, Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Университетская Наб., 7–9

✉ vitamyr.kim@gmail.com



[Статья из рубрики "Актуальный вопрос"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2022.2.37508

Дата направления статьи в редакцию:

08-02-2022

Аннотация: В статье затрагивается проблема влияния личностных качеств Анны Иоанновны на становление российского музыкального театра. Несмотря на то что историки в целом критически оценивают итоги правления этой царицы, ее вклад в развитие русского музыкального театра был значителен и, по мнению автора, до конца не оценен. Как отмечают исследователи, именно благодаря инициативам племянницы Петра Великого, в Россию пришла и воцарилась на долгие года опера seria. Однако вопрос «была ли заслуга Анны Иоанновны в том, что после ее правления, в последней четверти XVIII века оперное искусство в России переживало подъем?» поставлен не был. Научная новизна исследования состоит в установлении причинно-следственной связи между эстетическими предпочтениями императрицы и музыкально-историческими процессами, которые за несколько десятилетий привели к рождению русской оперы. В работе использованы методы анализа и синтеза найденных исторических свидетельств с учетом трудов отечественных и зарубежных ученых. Основными выводами проведенного исследования является переоценка исторической роли Анны Иоанновны как инициатора развития отечественного музыкального театра. В действительности императрица сыграла одну из ключевых ролей в подготовке Русского Просвещения. Информация, приведенная в статье, имеет практическую значимость и может быть рекомендована для использования в учебном процессе в качестве дополнения к лекционным материалам.

Ключевые слова: Анна Иоанновна, восемнадцатый век, оперный театр, становление музыкального театра, итальянская опера *seria*, интермедия, барочная опера, Русское Просвещение, Франческо Арайя, Итальянская кампания

На протяжении всего XVIII столетия императоры из дома Романовых в той или иной степени влияли на становление отечественного музыкального театра. Между тем вклад царствующих особ в развитие национальной оперы далеко не равноценен. Так, например, в начале века роль инициатора культурных преобразований сыграл Петр Великий. Вместе с тем, кратковременное правление таких монархов как Екатерина I (урожденная Марта Скаврнская), Петр II Алексеевич, Петр III Фёдорович и Павел I Петрович в силу ряда причин не оставило глубокого следа в истории музыки. В исследованиях, проведенных главным образом на протяжении XX в., музыковеды связывают формирование русского музыкального театра с тремя историческими фигурами: Анной Иоанновной, Елизаветой Петровной и Екатериной Великой. Немногочисленные сведения о музыкальных вкусах и способностях двух последних императриц встречаются в различных работах. Однако, что касается художественных наклонностей и вкусов Анны Иоанновны, вернее ее способностей чувствовать и воспринимать произведения искусства и в особенности музыку, известно очень мало.

Необходимо отметить, что ни тема развития российского оперного театра во взаимосвязи с эстетическими предпочтениями Анны Иоанновны, ни вопрос о переоценке ее роли в истории русской музыки, не получили достойного освещения в научных трудах. Тем не менее, начиная с конца прошлого века, в работах зарубежных ученых-историков наметилась тенденция к пересмотру результатов правления русских монархов. По мнению западных исследователей, вклад некоторых правителей был более значимым для России, чем это было принято считать до настоящего времени [1]. Как отмечает Дж. Белл, Анна Иоанновна является одним из самых недооцененных коронованных представителей династии Романовых промежуточного периода между Петром и Екатериной Великой. Заслуга Анны, создавшей новые государственные институты в России, заключалась не в том, как начинать или завершать реформы, а скорее в том, как продолжать, выстраивать и совершенствовать процесс перемен, начатый до ее царствования [2]. Белл дает оценку деятельности императрицы с позиций историка. По нашему мнению, эта точка зрения справедлива и по отношению к музыкальному театру 1730-1740х гг., который Анна стремилась развивать всеми силами. Важно признать, что Анна была не первым русским монархом, мечтающим видеть на придворной сцене представления *à l'euro péenne*. Так, со второй половины XVII в. ее дед, царь Алексей Михайлович, устраивал при дворе театральные действия, организованные в основном при помощи приглашенных западноевропейских комедиантов. Задолго до того как русский двор познакомился с иноземным сценическим искусством, в России существовали другие национально-самобытные театры, традиции которых восходили к глубокой древности. Как указывает Н. Евреинов, важную роль в формировании российского театрального искусства сыграли обрядовый театр крестьянской Руси и церковный театр Московской Руси. Первый опирался на народные обряды, возникшие в связи с языческими праздниками, а второй – на инсценировку некоторых библейских сюжетов в условиях православного богослужения [3]. Эти зрелища, неотделимые от культуры и быта русского народа, представляли собой более ранние формы театральной жизни в России. В определенной степени они подготовили почву для возникновения придворного театра, организованного на европейский манер при Анне Иоанновне. Именно об этом театре и будет идти речь в данной статье.

В условиях самодержавия выбор и приглашение придворных композиторов, театральных трупп и солистов, а в отдельных случаях и утверждение репертуара, отражали волю монарха. А это значит, что театральная политика царя напрямую зависела от его личных вкусов и предпочтений. Поскольку Анна Иоанновна была не только императрицей с безграничной властью, но прежде всего личностью со своими привычками и интересами, мы поставили задачу: рассмотреть ее роль в истории музыки по-новому, несколько в ином ракурсе. Какие факторы повлияли на формирование ее вкусов? Обладала ли она музыкальными способностями? Чем объяснить ее настойчивое стремление иметь при дворе оперную труппу, невзирая на колоссальные финансовые затраты? Анна Иоанновна, получавшая новости из западной Европы, в первую очередь следовала примеру влиятельных королевских домов. Для России, которая ещё не имела в те годы своего придворного театра, опыт копирования чужого сценического репертуара был очень важен. Поэтому театральные предпочтения племянницы Великого Петра напрямую зависели от того, какие представления давались на придворных европейских сценах. Вместе с тем, не вызывает сомнений тот факт, что творческие, и в частности, музыкальные способности упомянутой царицы, обусловленные воспитанием и индивидуальными чертами ее характера, имели также большое влияние на ее политику в области оперного театра. Вот как описывает облик Анны Иоанновны В. Ключевский, царствование которой он охарактеризовал как одну из «мрачных страниц нашей истории»: «Рослая и тучная, с лицом более мужским, чем женским, черствая по природе и еще более очерствевшая при раннем вдовстве среди дипломатических козней и придворных приключений в Курляндии, где ею помыкали, как русско-прусско-польской игрушкой, она, имея уже 37 лет, привезла в Москву злой и малообразованный ум с ожесточенной жаждой запоздалых удовольствий и грубых развлечений» [4, с. 564] (здесь и далее орфография и стиль источников цитирования сохранены). Другие исследователи, принимающие во внимание непростую судьбу императрицы, менее критично оценивают черты её личности. Как пишет С. Шубинский, к моменту коронации Анна уже была взрослым, сформировавшимся человеком, которому пришлось многое пережить. «Императрица Анна Иоанновна вступила на престол уже в зрелом возрасте, испытав до этого много горя, неприятностей и унижений» [5, с. 336]. В Русском биографическом словаре Д. Корсаков дает следующую характеристику Анне: «По отзывам всех современников, лично ее знавших, она была одарена от природы здравым умом, а по словам некоторых из них сердце ее не было лишено чувствительности, но обстоятельства ее жизни сложились столь неудачно, что эти природные качества не только не получили должного развития, но были извращены, изуродованы. Детство и молодость Анны Иоанновны прошли в таких условиях, при которых нельзя было укрепить воле, невозможно было выработать характеру; ее ум и сердце не были облагорожены воспитанием и образованием и с молодых лет не получили должного направления» [6, с. 160].

В детстве Анне недоставало любви родителей. Ее отец Иоанн Алексеевич умер, когда девочке было три года. Молодая вдова Прасковья Феодоровна, урожденная Салтыкова, оказалась под покровительством брата своего мужа, Петра Алексеевича. Воспитанная в патриархальных традициях, она была вынуждена приспосабливаться к нраву и порядкам своего деверя, примером для которого был западноевропейский образ жизни. «Набожная и суеверная, своеобычная и суровая царица боярыня, мать Анны Иоанновны, принуждена была делить время между церковными службами и ассамблеями, между юродивыми и театральными зрелищами и менять свою покойную домашнюю старомосковскую одежду на фижмы и роброны» [6, с. 160]. Из желания угодить Петру, мать Анны была вынуждена покинуть привычное ей Измайлово и переехать в Петербург.

Будущей императрице не хватало внимания матери, «она выросла на руках мамок, среди распущенной дворни и разного рода ханжей, юродивых и святош, постоянно наполнявших дом царицы Прасковьи Феодоровны» [5, с. 336]. По замечанию Д. Корсакова, «воспитание Анны Иоанновны не способствовало развитию ее ума» [7, с. 66]. Образованием дочерей Прасковьи Феодоровны занимались учителя немецкого и французского происхождения, но, видимо, девочки не слишком усердствовали в учебе. «Хотя царица и нанимала для своих дочерей учителей-иностранцев: немца Иоанна-Дидриха Остермана и француза Рамбурха, но учение этих педагогов не принесло царевнам никакой пользы; по крайней мере, Анна Иоанновна, не смотря на то, что впоследствии долгое время жила в Курляндии, окруженная немцами, никогда не выучилась говорить по-немецки и только могла понимать, когда при ней говорили на этом языке» [5, с. 336].

В семнадцатилетнем возрасте, выданная замуж за курляндского герцога, Анна овдовела, не прожив в браке и трех месяцев. Однако вернуться в Петербург она не могла по политическим соображениям своего дяди. Как рассчитывал Петр, возлагавший надежды на этот брак, присутствие его племянницы должно было укрепить Российское влияние в Курляндии. Жизнь на чужбине не была безмятежной для Анны. Она была вынуждена постоянно просить у соотечественников денег, так как денежные ресурсы ее были весьма ограничены. «Материальные средства Анны Иоанновны были невелики и для улажения своих дел она должна была постоянно заискивать в расположении не только своего дяди царя Петра, его жены Екатерины Алексеевны и цесаревны Елизаветы Петровны, но и сильных царедворцев, в особенности князя Меншикова и вице-канцлера Остермана. Этими заискиваниями и жалобами на свою судьбу наполнены письма Анны Иоанновны из Курляндии за все время ее пребывания там, как при жизни Петра Великого, так и в последующие царствования Екатерины I и Петра II» [6, с. 162]. Многолетнее существование Анны вдали от родных напоминало скорее ссылку. Для молодой женщины, обладавшей «от природы характером жестоким, гордым и властолюбивым» [5, с. 337], такое положение в Курляндии было унижительным. Это безусловно наложило отпечаток на ее и без того непростой нрав.

Взойдя на трон, Анна принялась устраивать при дворе роскошные торжества. Последние производили неизгладимое впечатление на европейских гостей. При всем при том, как пишет Д. Корсаков, вкуса и чувства меры императрице явно не доставало. «...По воцарении Анны Иоанновны ее Двор отличался небывалою до того роскошью и весельем, поражавшими даже привычный глаз англичан и французов. Балы, маскарады, куртаги, рауты, итальянская опера, парадные обеды, торжественные приемы послов, военные парады, свадьбы «высоких персон», иллюминации и фейерверки пестрым калейдоскопом сменяли друг друга. Во всей этой роскоши не было изящества, вкуса, а было много старомосковского на европейский лад, напоминавшего переходный обиход жизни матери Анны Иоанновны, царицы Прасковьи Феодоровны» [6, с. 161]. В зрелищах, которые она устраивала при дворе, отразились не только особенности ее личности, сформировавшиеся в детские годы, но и склонности, которые ей передались по наследству. Сам образ ее жизни демонстрировал крайнюю противоречивость ее натуры. «Анна Иоанновна еще в молодости отличалась набожностью и, вместе с тем, строптивостью нрава, а впоследствии у нее стали развиваться наследственные черты ее деда, царя Алексея Михайловича, и матери Прасковьи Феодоровны. Она так же, как и «тишайший» царь и ее мать, любила церемониалы и торжественные выходы, парчу, золото и драгоценные украшения и отличалась внешним обрядовым благочестием; также, как и они, она любила слушать душеспасительные беседы монахов и

благочестивых людей и, вместе с тем, подобно своему деду, до страсти увлекалась охотой, псарнями и зверинцами. Но склонность к забавам у Анны Иоанновны выражалась сильнее и оригинальнее, чем у царя Алексея, приближаясь по характеру своему к потехам и затеям Петра Великого: ирония и юмор, хотя в грубой, необделанной форме, часто с большим оттенком цинизма, проявлялись у Анны Иоанновны в ее шутках и шутовских процессиях» [\[6, 160-161\]](#).

Анна охотно посещала театральные представления. Следует заметить, что в отношении зрелищ вкусы ее были не слишком прихотливы. Окруженная скоморохами, она обожала наблюдать за их потасовками и словесными перепалками, а также устраивать эксцентричные увеселения, вроде свадьбы шутов в Ледяном доме. Кроме того, у Анны Иоанновны было необычное для царствующей особы женского пола пристрастие: она увлекалась стрельбой. По свидетельству современника, в искусстве стрелять ей не было равных. Это было увлечением всей ее жизни. Между тем, театр она посещала со своей свитой главным образом в холодное время года, когда стрельбой заниматься было невозможно [\[8, 326\]](#). Очевидно, в иерархии ценностей театр стоял у императрицы не на первом месте. По замечанию Мозера, царица тяготилась музыкой, которую для нее создавали одни из лучших композиторов и виртуозов того времени. В то же время она находила большое удовольствие в бесхитростных русских народных мелодиях, которые она помнила еще с колыбели [\[9, с. 36\]](#). Интерес Анны к простонародным песням подтверждает ее личная переписка. Так, например, в одном из писем Анна просит своего дядю Василия Федоровича Салтыкова прислать текст понравившейся ей песни, которую пели его крепостные крестьяне [\[7, с. 62\]](#). Эти песни для нее исполняли девушки благородного происхождения. «В свои фрейлины Анна Иоанновна выбирала преимущественно таких девиц, которые имели хорошие голоса. В те вечера, когда при дворе не назначалось никаких увеселений, фрейлины должны были сидеть в комнате, соседней с опочивальной императрицы, и заниматься разными рукоделиями, вышиванием и вязанием. Позабавившись с шутами и приживалками, Анна Иоанновна обыкновенно отворяла дверь в комнату фрейлин и говорила: "ну, девки, пойте!" и девки пели до тех пор, пока государыня не кричала: "довольно!". Иногда Анна Иоанновна требовала к себе гвардейских солдат с их женами и приказывала им плясать по-русски и водить хороводы, в которых не редко принимали участие присутствовавшие вельможи и даже члены царской фамилии» [\[5, с. 340\]](#).

Музыкальные развлечения императрицы зачастую сопровождались рукоприкладством. Однажды две фрейлины, которые пели для царицы весь вечер и попросили отпустить их по причине усталости, были побиты ею собственноручно, а после отправлены «на целую неделю стирать белье на прачешном дворе» [\[5, с. 341\]](#). «В другой раз, Анна Иоанновна, находясь не в духе, вздумала разсеять себя зрелищем какого-то танца. Она тотчас же послала за четырьмя, известными в то время, петербургскими красавицами и приказала им исполнить танец в своем присутствии. Дамы начали танцевать, но смущенная грозным видом государыни, смешались, перепутали фигуры и в нерешимости остановились. Императрица молча поднялась со своего кресла, подошла к помертвевшим от страха танцоркам, отвесила каждой по пощечине и за тем, возвратясь на место, велела снова начать танец» [\[5, с. 341\]](#). Наряду с развлечениями с участием придворных, Анна устраивала театральные зрелища, призванные продемонстрировать роскошь русского двора и укрепить его престиж за границей. «Русский двор, отличавшийся при Петре Великом своею малочисленностью и простотой обычаев, совершенно преобразился при Анне Иоанновне. Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности

и великолепии всем другим европейским дворам» [\[5, с. 338\]](#). Несомненно, Анна отдавала себе отчет в том, что быт блистательного двора должен быть неразрывно связан с музыкой и театром. В определенном смысле она была первым правителем из дома Романовых, кто из честолюбивых побуждений целенаправленно работал над созданием придворного театра. С начала своего правления Анна поставила перед собой задачу: выписать из заграницы итальянскую труппу. В начале 1731 г., после длительных переговоров, связанных с условиями контракта, труппа прибыла в Россию. Как пишет Л. Старикова, первой приехала «труппа комедии дель арте (а не оперная, как считалось долгое время) и при ней состояло 9 человек певцов и музыкантов, сопровождавших спектакли комедий, разыгрывавших «интермедии на музыке» и дававших камерные концерты» [\[10, с. 24\]](#). Через несколько месяцев труппа пополнилась новыми артистами из Европы. Важно заметить, что одни и те же комедианты играли не только в драматических, но и в музыкальных спектаклях. На сцене придворного театра 1730-х гг. «наряду с комедиями исполнялись музыкальные интермедии, чередовавшиеся с "комедиями на музыке", а иногда представления завершались концертами из полюбившихся арий и песен» [\[11, с. 189\]](#). Позднее в Петербурге появились профессиональные оперные певцы [\[12, 13\]](#), в том числе щедро оплачиваемые два певца-кастрата и одна певица, которые «не жалели своих денег, а вели себя, как высокие господа» [\[8, 325\]](#). Для комфортного проживания итальянских артистов создавались все условия. «Императрица держала труппу численностью примерно в 70 итальянских певцов. Они получали очень большое жалованье... Эти люди к каждому большому празднику ставили оперу. Кроме того, дважды за неделю они играли комедию и дважды — интермедию. Оперный, или Комедийный, дом был в Зимнем дворце, он был выстроен в большом овале с двумя галереями вокруг театра, одна над другой. Театр, как и весь дом, изнутри был украшен всевозможной красивой живописью и архитектурными украшениями. Игру [актеров] сопровождала несравненная вокальная и инструментальная музыка» [\[8, 325-326\]](#).

Необходимо подчеркнуть, что с одной стороны, желая следовать европейскому опыту, царица прилагала большие усилия, чтобы заполучить лучших музыкантов для своего придворного театра. С другой, образование и воспитание не позволяли ей в полной мере оценить «ученую» музыку. Тот факт, что при дворе первыми появились комедианты из итальянской *commedia dell'arte*, а не певцы из грандиозных постановок *opera seria*, в какой-то мере может быть объяснен предпочтениями самой императрицы. Серьезные театральные жанры ее не привлекали, так как драмы и оперы на библейские или мифологические сюжеты казались ей малопонятными. Ее тянуло к комедии с незамысловатыми шутками и выходками героев, напоминавшими представления народного театра. Все, что отвечало ее вкусу, она находила в жанре интермедии. Скучающая на представлениях серьезной оперы *seria*, она получала огромное удовольствие, когда разыгрывались интермедии. В этих интермедиях она больше всего ценила не музыку, не блеск импровизированных диалогов на итальянском языке, но то, что ей казалось веселым и остроумным: это драки и пощечины персонажей. Как свидетельствует один из современников Анны Иоанновны, итальянские и немецкие комедии ей нравились бесконечно, потому что обычно они заканчивались палочными ударами [\[14, с. 67\]](#).

Для того чтобы Анна Иоанновна и ее придворные понимали происходящее на сцене, им раздавали тексты интермедий, переведенные на русский язык и напечатанные в типографии. Если интермедия была основана на импровизации, без фиксированного текста, зрители получали подробный сценарий комедии [\[15-17\]](#). С окончанием

царствования Анны Иоанновны интермедия не исчезла с придворной сцены. По замечанию Ю. Келдыша, «если итальянская комедия дель арте не закрепилась в репертуаре русского придворного театра, уступив место французской комедии, то интермедия осталась на протяжении многих лет одним из любимейших видов театрального зрелища» [18, с. 94]. Несмотря на то что комедийные представления с успехом шли на придворной сцене, Анна, разумеется, осознавала, что одних только комедий, включая любимые ею интермедии, было недостаточно. Для поддержания престижа Российского двора на сцене должны были играть нечто более значимое, а именно итальянскую оперу *seria*. По замечанию Р.А. Мозера, с момента воцарения, опера *seria* господствовала на придворной сцене вплоть до 1780-х гг. [19, с. 287]. Как считают некоторые ученые, иностранные оперные постановки задерживали развитие российского оперного искусства. Так, например, согласно Ливановой, «ростки своего нового заглушились во времена Анны Иоанновны прямой пересадкой чужого: итальянская оперная труппа была целиком ввезена в Петербург» [20, с. 395]. По нашему мнению, точка зрения известного музыковеда в отношении заимствования западноевропейского опыта изложена довольно категорично. Во времена правления этой императрицы в России еще не существовало необходимых ресурсов для сочинения и постановки оперных спектаклей собственными силами. В то время еще не выросло поколение отечественных композиторов, драматургов, музыкантов. Поэтому постановки итальянской оперы *seria* сыграли ключевую роль в закладывании основ для музыкального театра. Позднее, при Елизавете Петровне и Екатерине Второй были популярны и другие оперные жанры, в частности итальянская опера *buffa* и французская *l'opéra-comique*. Несмотря на это, именно опера *seria* долгие годы была официальным жанром на придворной сцене [21].

В 1735 г. Анна Иоанновна ангажировала очередную итальянскую труппу во главе с Франческо Арайей. Более двадцати лет этот итальянский композитор служил придворным капельмейстером в России [22]. Следует отметить, что под его руководством искусство оперного исполнительства при дворе достигло высокого уровня. В России Арайя сочинил и поставил ряд своих опер. Тем не менее, невзирая на определенный успех, эти пышные оперные представления не смогли вытеснить у зрителей воспоминаний об итальянских комедиях. По свидетельству Манштейна, в 1736 г. в Петербурге была поставлена первая опера, но, вопреки хорошему исполнению, она не получила такого признания как, например, комедия или итальянское интермеццо [14, с. 68]. Манштейн имеет в виду постановку оперы *seria* Франческо Арайи *La forza dell' amore e dell' odio*. Газета Санктпетербургские Ведомости писала в январе 1736 г.: «29 числа сего месяца представлена от придворных Оперистов в Императорском зимнем доме, преизрядная и богатая опера, под титулом *Сила любви и ненависти*, к особливому удовольствию Ея Императорского Величества, и со всеобщою похвалою зрителей» [23]. В царствование Анны Иоанновны создаются благоприятные условия для привлечения людей искусства из Европы. Некоторые из них ненадолго задерживаются в чужой для них северной стране. Другие, как Франческо Арайя, посвящают России добрую часть своей жизни, сделав важный вклад в развитие ее оперного театра. Неоценимую роль в закладывании основ национального музыкального театра сыграл также Жан-Батист Ланде, проживший в Петербурге около пятнадцати лет, с момента приезда и вплоть до своей кончины. Как пишет Я. Штелин, искусный французский танцовщик, «прежде танцевавший на сценах Парижа и Дрездена и содержавший одно время французскую сцену в Стокгольме... был принят в 1738 году на императорскую службу придворным балетмейстером» [24, с. 152]. Деятельность этого выдающегося артиста способствовала созданию Императорского

балета и основанию русской балетной школы.

Согласно приведенным источникам, Анна Иоанновна любила все, что имело отношение к театру: музыку, пение, танцы. Вместе с тем, в силу недостаточно развитого художественного вкуса [6, с. 161] и привычки к укладу царского двора, который она полюбила со времен своего детства в Измайлово, она отдавала предпочтение незамысловатым зрелищам и увеселениям, принимавшим порой грубоватую форму. В театре ей нравились преимущественно комедии, среди которых на первом месте стояла интермедия. Как уже было сказано ранее, она не являлась поклонницей большой серьезной оперы. Тем не менее, по примеру Европейских королевских домов, движимая честолюбивыми устремлениями, она прилагала большие усилия для постановок оперы *seria* в России. По мнению А. Евстратова, зарождение профессионального театра, которое в Испании и Англии датируется XVI в., во Франции XVII в., в Российской империи произошло только в XVIII в. при Анне Иоанновне [25, с. 28]. Благодаря ангажированным иностранным труппам, при дворе появился постоянно действующий театр. Это было основополагающим шагом для развития русской оперы. «Особенно важное значение ... имела *постоянная*, а не эпизодическая деятельность иностранных профессиональных артистов на русской сцене, начавшаяся в эпоху Анны Иоанновны в 1731 г. (с приходом первой итальянской труппы)» [11, 183]. В соответствии с более поздним исследованием, постоянная придворная оперная труппа под названием «Италийская кампания» была основана Анной Иоанновной позже, в 1734 г. До этого выступления иностранных трупп скорее напоминали гастрели [26, с. 33].

Таким образом, процесс формирования отечественного музыкального театра был в огромной степени инициирован Анной Иоанновной. После Франческо Арайи в Россию приглашались другие придворные композиторы, в основном итальянского происхождения. Их плодотворная деятельность, а также передача опыта ученикам закладывали фундамент для будущих профессионалов. Воспитание отечественных композиторов и музыкантов-исполнителей подготовило условия для появления в последней четверти XVIII в. первых музыкальных комедий, которые своим появлением ознаменовали рождение русской оперы. Важно отметить, что за короткий срок, в течение 1730-х гг. было положено начало не только оперному театру, но и отечественной балетной школе. Хотя начинания императрицы имели важное значение для становления как оперы, так и балета в России, при ее жизни театр делал только первые шаги. Подъем в развитии музыкального театра произошел позже, при Екатерине Второй. Однако причины этого подъема, именуемого Русским Просвещением, во многом обусловлены деятельностью Анны Иоанновны, которая сыграла одну из ключевых ролей в подготовке этого периода.

Библиография

1. De Madariaga I. Catherine the Great: A Short History. New Haven, London: Yale University Press, 1990. 240 p.
2. Bell J. S. Russia's Empress-Navigator: Transforming Modes of Monarchy during the Reign of Anna Ivanovna, 1730-40 // Madison Historical Review. 2019. No 16. Pp. 13-37. <https://commons.lib.jmu.edu/mhr/vol16/iss1/>
3. Евреинов Н. Н. История русского театра: с древнейших времен до 1917 г. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 414 с.
4. Ключевский В. О. Русская история: полный курс лекций. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. 831 с.

5. Шубинский С. Н. Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы. 1730-1740 // Русская старина. 1873. № 7 [Вып. 1-6, январь-июнь]. С. 336–353.
6. Корсаков Д. А. Анна Иоанновна // Русский биографический словарь. В 25 т. Т 2: Алексинский–Бестужев Рюмин. / сост. и отв. ред. А. А. Половцов. СПб.: Имп. Рус. ист. об-во, 1900. С. 158–178.
7. Корсаков Д. А. Воцарение императрицы Анны Иоанновны: исторический этюд. Казань: Тип. Имп. университета, 1880. 303 с.
8. Хавен П. фон. Путешествие в Россию [1743] // Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях / сост. Ю. Н. Беспятых. СПб.: Блиц, 1997. С. 303–364.
9. Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle: en 3 vol. Vol. 1. Des origines à la mort de Pierre III. Genève: Mont-Blanc, 1948. 412 p.
10. Старикова Л. М. Театр в России XVIII века: опыт документального исследования. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 1997. 152 с.
11. Старикова Л. М. Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3/4. С. 177–221.
12. Erkens R. Engaging Italian Opera Singers For The Russian Court In 1734/35: An Insight Into The Networks Of Agents And Impresarios // Opera as Institution: Networks and Professions (1730-1917) / ed. by C. Scuderi and I. Zechner. Vienna, Berlin: Lit Verlag, 2020. Pp. 7–35.
13. Pieroni A. Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738). Firenze: Firenze University Press, 2017. 390 p.
14. Manstein C. H. Mémoires historiques, politiques et militaires sur la Russie: en 2 vol. Vol. 2. Lyon: Chez Bruyset, 1772. 428 p.
15. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733-1735 гг. / сост. В. Н. Перетц. Петроград: Тип. Императорской Российской академии, 1917. 489 с.
16. Феррацци М. Комедия дель арте и её исполнители при дворе Анны Иоанновны: 1731–1738 / пер. с итал. А. О. Дёмина. М.: Наука, 2008. 311 с.
17. Pieroni A. Il viaggio di un intermezzo musicale nell'Europa del XVIII secolo: l'Ammalato immaginario // Commedia dell'arte. Studi storici. 2019. No 2. Pp. 63–80.
18. Келдыш Ю. В. Итальянская опера // История русской музыки. В 10 т. Т 2: XVIII век. ч. I / сост. и отв. ред. Ю. В. Келдыш и О. Е. Левашева. М.: Музыка, 1984. С. 91–128.
19. Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle: en 3 vol. Vol. 2. L'époque glorieuse de Catherine II. Genève: Mont-Blanc, 1951. 680 p.
20. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы. В 2 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1952. 475 с.
21. Kim V. L'opera-comique en Russie dans le dernier tiers du XVIIIe siècle: presence et influence du modele français. Thèse de doctorat. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 2018. 534 p.
22. Pfeiffer R. Ein Neapolitaner in Sankt Petersburg: Francesco Arajas frühe Opernproduktionen am russischen Hof // Musik am russischen Hof: Vor, während und nach Peter dem Großen (1650-1750). Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2017. Pp. 137–163. <https://doi.org/10.1515/9783110520224-011>
23. Санктпетербургские Ведомости. 1736. № 10. с. 79.
24. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 190 с.
25. Evstratov A. Le théâtre francophone à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine II

(1762-1796): organisation, circulation et symboliques des spectacles dramatiques.
Thèse de doctorat: en 2 vol. Vol. 1. Paris: L'université Paris-Sorbonne (Paris-IV), 2012.
468 p.

26. Джуст А. Замечания о рецепции итальянской оперы seria в период от царствования Анны Иоанновны до царствования Екатерины II // Вивліюєка. E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies. 2020. № 8. С. 27–53.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования, музыкальный театр в годы правления Анны Иоанновны (1730-1740), рассмотрен автором в биографическом аспекте: с позиции уточнения влияния «художественных наклонностей и вкусов Анны Иоанновны» на становление музыкального театра в России. Автор рассмотрел и процитировал достаточное число эпистолярных источников, характеризующих художественные вкусы царицы и черты её характера, что позволило ему аргументировано судить об их значительном влиянии на очередность заимствования жанров европейского музыкального театра придворным театром Императрицы. Однако вывод, к которому приходит автор (о том, что развитие отечественного музыкального театра было инициировано персонально Анной Иоанновной), справедлив лишь от части. Автор не учитывает существующие расхождения в понимании самого феномена театра. Например, известный отечественный режиссер и историк театра Н. Н. Евреинов считает, что задолго до придворного увлечения европейским театром в российской театральной культуре сложилось два самобытных театра: церковный и народный. Безусловно, Анна Иоанновна развивает детище Алексея Михайловича (придворный театр), а народный и церковный театры развивали собственные музыкальные жанры. В частности, в народном театре как раз и были распространены музыкальные номера по типу интермедий, которые в свою очередь повлияли на хоровое сопровождение торжественных церковных представлений. Игнорируя роль самобытной русской театральной культуры в становлении придворного театра, автор невольно допускает ложную посылку в высказывании: «Для России, которая ещё не имела в те годы своего театра, опыт копирования чужого сценического репертуара был очень важен». Эта посылка прямо противоречит свидетельству Д. А. Корсакова, приведенному автором для характеристики атмосферы воспитания вкусов Анны Иоанновны (её мать «... принуждена была делить время между церковными службами и ассамблеями, между юродивыми и театральными зрелищами...»). Противоречие, — заключающееся в том, что театра ещё не было, а театральные зрелища были, — порождается узкой трактовкой театра как явления исключительно европейской культуры. Безусловно, автор имеет право на собственную позицию в этом спорном вопросе, которую следует обосновать прежде, чем утверждать тезис об отсутствии своего театра в России во время правления Анны Иоанновны. Что имеет в виду автор? Отсутствие в России «своего» европейского театра? Или может «своего» древнегреческого, древнеиндийского, древнекитайского театров?

Методология исследования скрепляется биографическим методом, позволяющим посредством уточнения фактов биографии Анны Иоанновны выяснить её художественные и музыкальные вкусы, которые в силу её монаршего положения не могли не сказаться на развитии русского придворного театра в целом и музыкального театра в частности. Вместе с тем попытка автора включить результаты исследования в более широкий исторический контекст процесса «формирования отечественного музыкального театра»

требует и более широкого охвата исторической событийности — фактических свидетельств или теоретических заключений об этом контекстуальном историческом процессе. К сожалению, такой материал или ссылки на подобные исследования в работе отсутствуют. Автор видимо подразумевает, что его трактовка исторического процесса универсальна и самоочевидна, хотя на самом деле ведет к обозначенному выше противоречию отсутствия театра при наличии театральных зрелищ.

Актуальность персонализации исторического процесса, что позволяет биографический метод, чрезвычайно высока в отечественном историческом и искусствоведческом дискурсах. Автор совершенно справедливо указывает на недостаток исследований «художественных наклонностей и вкусов Анны Иоанновны» и в этом смысле его исследование восполняет образовавшийся пробел.

Научная новизна в представленной работе присутствует, но оттенена авторским спорным оценочным выводом относительно «недостатка культуры и образования» царицы, обусловившим её предпочтение «вульгарных зрелищ и увеселений». В работе не заданы критерии определения «вульгарных зрелищ и увеселений», нет сравнений вкусов Анны Иоанновны с пристрастиями других монарших особ (европейских, русских и пр.) или иных значимых для развития музыкального театра исторических персон. Поэтому нет оснований для подобного однозначного оценочного суждения. Автор, по существу, вскрывает противоречие, заключающееся в том, что не смотря на далеко не лестные отзывы о сложном характере Императрицы и её эстетических вкусах в эпистолярных источниках, она оставила значительный след в развитии русского придворного театра, обогатив его наиболее популярными в придворной Европе того времени музыкальными жанрами.

Стиль представленной работы в целом научный, хотя при доработке следует учесть принятые в научном стиле нормы: 1) века указываются римскими цифрами и принято сокращать (в. или вв.), 2) годы также принято сокращать (г. или гг.), 3) во фрагменте «в течение 1730~~le~~ гг.» ошибка согласования, 4) необходимо удалить лишние пробелы перед знаками препинания. Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов исследования, хотя отсутствуют разделы методологический и обсуждения полученных результатов с коллегами. Даже если в отечественной научной литературе по мнению автора нет достойных для обсуждения исследований (о чем тогда следует прямо заявить), работу значительно усилил бы краткий обзор зарубежных исследований за последние 5 лет. По содержанию замечания незначительные: 1) согласно требованиям журнала, примечания желательно включить непосредственно в текст статьи, 2) сноски [8, 183] следует привести в соответствии требованиям журнала.

Библиография в целом отражает источники, но в ней не представлены работы методологического плана, на которые автор опирается, и слабо представлена научная литература по теме за последние 5 лет (2 из 13). Отсутствует в большинстве случаев указание объема источника (количество страниц), что не соответствует требованиям редакции и ГОСТ.

Апелляция к оппонентам в целом корректна, хотя автор в большинстве случаев не оценивает критически материал предшественников и не пытается дискутировать с коллегами. Большинство обращений носит комплементарный или конспектуальный характер.

Выводы. Статья может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» при условии доработки. Автору следует: 1) обосновать или сформулировать иначе спорные суждения; 2) сформулировать выводы предельно объективно, избегая предвзятых оценочных суждений; 3) если автор намерен включить результаты своего исследования в более широкий исторический или искусствоведческий контекст, нужно его представить хотя бы ссылками на соответствующую литературу, в

чем как раз могут помочь разделы методологии и обсуждения.

Замечания главного редактора от 23.02.2022: "Автор в полной мере учел замечания рецензентов и исправил статью. Доработанная статья рекомендуется к публикации"