



УДК 37.016:792(091). DOI 10.51762/1FK-2022-27-03-14. ББК Ч403(2)5. ГРНТИ 14.09.35. Код ВАК 5.8.2

## РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ СМОЛЬНОГО ИНСТИТУТА ЭПОХИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II

Приказчикова Е. Е.

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
(Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9018-6213>

*Аннотация.* В статье рассматривается роль театральной культуры Смольного института в педагогическом дискурсе 1770–1780-х гг., когда само художественное образование людей эпохи Просвещения было немислимо без помощи театра. На примере «театра Мельпомены» и «театра Талии» анализируется специфика театрального образования смолянок, многие положения которого находят свое отражение в переписке императрицы Екатерины II и Вольтера. Автор статьи подчеркивает дидактико-педагогическую важность театральной составляющей в воспитании смолянок, касающуюся не только жанра трагедии («Семира» А. Сумарокова, «Заира» Вольтера), но и жанра комической оперы («Земира и Азор» Г. Мармонтеля, «Нанина, или Победенное предрассуждение» Вольтера, «Служанка-госпожа» Д. Перголези). В обоих случаях театральная культура способствовала формированию независимого и самостоятельного характера у смолянок-актрис. Он мог реализовать себя как в трагедийном ключе (судьба Е. Рубановской), так и в традициях комической оперы, где культивировался тип активной, уверенной в себе, кокетливой, но с чувством собственного достоинства девушки, которой благодаря собственным усилиям удастся изменить свою судьбу и добиться счастья (Е. Нелидова). Важным аспектом статьи является анализ судеб выпускниц Смольного института в эго-документах эпохи, например в автодокументальной прозе И. М. Долгорукого, который одним из первых в русской словесности показал формирование социального типа «барышни»-компаньонки, выпускницы Смольного института, главным преимуществом которой в глазах ее «благодетелей» было умение играть на любительской сцене. Формирование этого образа в мемуарной прозе происходит на три десятилетия раньше, чем это произошло в литературной традиции «натуральной школы», например в «Наших, списанных с натуры русскими» (1841). В финале статьи анализируются причины, по которым утопические педагогические установки Смольного института не были реализованы до конца. Сама же театральная культура Смольного института уступила свое место более прозаической, но лично ориентированной культуре бидермайера, в то время как на смену комической опере приходит жанр водевиля, не ставящий перед собой никаких задач, связанных с педагогическим дискурсом.

*Ключевые слова:* педагогический дискурс; эпоха Просвещения; утопия; воспитание идеального человека; театральное образование; смолянки; театральная культура; комическая опера

*Для цитирования:* Приказчикова, Е. Е. Роль театральной культуры в педагогическом дискурсе Смольного института эпохи императрицы Екатерины II / Е. Е. Приказчикова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2022. – Т. 27, № 3. – С. 155–169. – DOI: 10.51762/1FK-2022-27-03-14.

## THE ROLE OF THEATER CULTURE IN THE PEDAGOGICAL DISCOURSE OF THE SMOLNY INSTITUTE IN THE EPOCH OF EMPRESS CATHERINE II

Elena E. Prikazchikova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9018-6213>

*Abstract.* The article discusses the role of the theatrical culture of the Smolny Institute in the pedagogical discourse of the 1770s–1780s, when the very artistic education of the people of the Enlightenment was unthinkable without the help of the theater. On the example of the “Melpomene Theater” and “Thalia Theater”, the author analyzes the specificity of the theatrical education of Smolny students, many of whose principles are reflected in the correspondence between Empress Catherine II and Voltaire. The author of the article emphasizes the didactic-pedagogical importance of the theatrical component of the education of Smolny students, which concerns not only the genre of tragedy (“Semira” by A. Sumarokov, “Zaire” by Voltaire), but also the genre of comic opera (“Zemira and Azor” by G. Marmontel, “Nanina, or Defeated Prejudice” by Voltaire, “Servant-Mistress” by D. Pergolesi). In both cases, the theatrical culture contributed to the formation of an independent and self-sufficient character in Smolny actresses. It might be realized both in a tragic way (the fate of E. Rubanovskaya), and in the traditions of a comic opera, where the type of an active, self-confident, flirtatious, but self-respecting girl was cultivated, who, thanks to her own efforts, manages to change her fate and achieve happiness (E. Nelidova). An important aspect of the article is the analysis of the fate of the graduates of the Smolny Institute in the ego-documents of the era, for example, in the ego-documentary prose of I. M. Dolgoruky, who was one of the first in Russian literature to show the formation of the social type of a “lady”-companion, a graduate of the Smolny Institute, whose main advantage in the eyes of her “benefactors” was the ability to play on an amateur stage. The formation of this image in memoir prose takes place three decades earlier than it happened in the literary tradition of the “natural school”, for example, in “Ours, drawn from life by Russians” (1841). At the end of the article, the author analyzes the reasons why the utopian pedagogical goals of the Smolny Institute were not fully implemented. The theatrical culture of the Smolny Institute itself gave way to a more prosaic, but personally oriented Biedermeier culture, while the comic opera was replaced by the vaudeville genre, which did not set itself any tasks related to pedagogical discourse.

*Keywords:* pedagogical discourse; epoch of Enlightenment; utopia; education of an ideal person; theatrical education; Smolny students; theater culture; comic opera

*For citation:* Prikazchikova, E. E. (2022). The Role of Theater Culture in the Pedagogical Discourse of the Smolny Institute in the Epoch of Empress Catherine II. In *Philological Class*. Vol. 27. No. 3, pp. 155–169. DOI: 10.51762/1FK-2022-27-03-14.

**Введение.** «Пышные игры Мельпомены» как воплощение театральной жизни являются важнейшей чертой культурного облика русского XVIII в. Как писал еще в начале XX столетия театровед и искусствовед В. Н. Всеволодский-Гернгросс: «Только императрица Елисавета с ее яркими порывами, с ее любовью к веселию и роскоши, с ее беспечностью и романтичностью, с ее органическим эстетизмом, – только она могла согреть и взлелеять зарождавшийся театр» [Всеволодский-Гернгросс 2003: 9]. Профессор Стэнфордского университета Стефан Орджил в 1975 г. в монографии «Иллюзия власти», посвященной английскому политическому театру, отмечал: «Dramas at court were not entertainments in the simple and dismissive sense <...> They were

expressions of the age’s most profound assumptions about the monarchy»<sup>1</sup> [Orgel 1975: 8]. Уже в наше время Кирилл Осповат, научный сотрудник Института славистики Университета Гумбольта в Берлине, в своей монографии 2016 г. «Terror and pity: Alexander Sumarokov and the theater of power in Elizabethan Russia» («Ужас и жалость: Александр Сумароков и театр власти в Елизаветинской России») доказывает эту идею на примере русского политического театра, трагедии А. Сумарокова «Гамлет», которая, как мы помним, была достаточно далека от английского первоисточника [Ospovat 2016].

Американский славист М. Левитт видел психологическую и историографическую задачу трагедий классицизма в том, «чтобы преодо-

<sup>1</sup> Драммы при дворе не были просто развлечением <...> Они были выражением самых глубоких представлений эпохи о монархии (перевод автора статьи – Е. П.).

леть все преграды и вопреки всему продемонстрировать добродетель и героизм» [Левитт 2015: 165]. С точки зрения М. Левитта, «Сцена стала лабораторией, в которой можно было создать и протестировать идеальное „я“, поставив его в ситуации, где проверяются стойкость добродетели, ее величие и негибкость» [Там же: 167]. Окуляцентричность трагедии как основной элемент ее поэтики М. Левитт видел в истинном видении, когда речь идет «о необходимости сделать истину (добродетель, честь, любовь) зримой вопреки всем препонам» [Там же: 169].

Само художественное образование людей XVIII в. было немыслимо без помощи театра. М. С. Неклюдова, говоря о русском театре XVIII в., определяла его положение как положение «между екатерининской Талией и елизаветинской Мельпоменой» [Неклюдова 2018]. Действительно, в театральной культуре Смольного института «екатерининская Талия», преимущественно жанр комической оперы, зачастую играла большую роль, чем трагедии, хотя трагический дискурс из культуры Смольного института тоже, разумеется, не исключался.

Как справедливо писала Т. Н. Ливанова: «Ни один журнал в XVIII в., никакая книга не смогла бы настолько широко распространить актуальные темы, мотивы, напевы на обширной территории России, как это сделала комическая опера» [Ливанова 1953: 426].

Разумеется, данное обстоятельство было обусловлено спецификой литературной ситуации в России 1770–1780-х гг., когда в эпоху становления сентиментальной поэтики происходит естественное смещение внимания писателей с «высоких» классицистических жанров к жанрам, в которых воспевались бы душевные добродетели «естественного» человека, часто принадлежащего к третьему сословию, и доказывалось преимущество жизни на лоне природы. Представляется важным, что «в отличие от своей французской родственницы, русская комическая опера никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора» [Немировская 2008: 38]. Справедливость этой мысли И. Д. Немировской подтверждает тот факт, что первая русская комическая опера «Анюта» М. И. Попова не только была сыграна перед Екатериной II 26 августа 1772 г., но даже

ее либретто было опубликовано за счет кабинета императрицы.

Однако и Талия, и Мельпомена способствовали реализации одной из важнейших функций театра: исправлению и усовершенствованию общественных нравов. Рассмотрение данного аспекта театральной культуры эпохи применительно к Смольному институту составляет **актуальность** нашего исследования. Не случайно А. Сумароков после завершения своего директорства над Петербургским императорским театром и переезда в Москву с утопической верой в силу Просвещения писал императрице Екатерине II 4 июня 1769 г.: «Театр есть училище бродягам по жизни человеческой» [Сумароков 1980: 121]. Наблюдая же вблизи московскую жизнь, он заключал: «А здесь театр надобнее еще, нежели в Петербурге, ибо и народа и глупостей здесь больше. Ста Молиеров требует Москва, а я при других делах по моим упражнениям один только» [Там же: 122].

Учитывая данное обстоятельство, не стоит удивляться тому, что театр должен был играть важную роль в государственном педагогическом проекте под названием Смольный институт. Культурологи А. Н. Фанталов и М. А. Мазягина, характеризуя специфику воспитания и образования в Смольном, имели все основания называть его «экспериментальной площадкой в сфере женского образования» [Фанталов 2020: 79].

**Цель** статьи заключается в подробном рассмотрении места и роли театральной культуры в педагогическом дискурсе Смольного института екатерининской эпохи. Под театральной культурой в данном случае понимается важнейшая часть утопической антропологической стратегии воспитания женщин «новой породы», предполагающая веру в то, что игра на сцене в постановках современных авторов и авторов прошлого поможет смолянкам выработать тип характера и манеру поведения, соответствующую высокому званию идеальной женщины эпохи Просвещения. Статья является важным дополнением наших предыдущих работ [Приказчикова 2009, 2022], в которых основной упор делался на сам утопический пафос воспитания идеальной женщины в Смольном институте без конкретизации утопических стратегий, способствующих достижению дан-

ной цели<sup>1</sup>. В этом заключается **новизна** нашего исследования.

В статье используются **методы** культурно-исторического, сравнительно-исторического, типологического, жанрового, гендерного анализов, а также элементы антропологического анализа утопической составляющей эпохи Просвещения.

### Результаты исследования

#### *Утопическая составляющая педагогического проекта Екатерины II*

В 1764 г. императрицей Екатериной II было утверждено, разработанное И. И. Бецким «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества», которое ставило перед собой грандиозные педагогические задачи: «преодолеть суеверие веков, дать народу своему новое воспитание и, так сказать, новое порождение» [Бецкой 1764 (1): 1]. При этом Бецкой прекрасно осознавал разницу между хорошим образованием и хорошим воспитанием, утверждая: «...один только украшенный или просвещенный науками разум не делает еще доброго и прямого гражданина» [Там же: 2]. Основная же задача «Генерального учреждения...» формулировалась так: «произвести сперва способом воспитания... *новую породу, или новых отцов и матерей*, которые бы детям своим те же прямые и основательные воспитания правила в сердце вселить могли, какие получили они сами, а от них дети передали бы таки своим детям, и так следует из родов в роды в будущие веки» [Там же: 2].

Французский философ Д. Дидро, активно поддержавший педагогический проект Екатерины II, неустанно хвалил императрицу за организацию Смольного института, подчеркивая его утопическую составляющую: «Здесь осуществили самую чудесную и самую полезную из химер: создали школу, какой никогда не было, какой нет ныне и какой не будет никогда, – школу, которая, быть может, оказалась бы невозможной ни в одной из стран Европы. Если это учреждение упрочится, то лицо империи изменится менее чем в двадцать лет, ибо женщины повелевают мужчинами» [Дидро 1947: 105].

А. Н. Фанталов и М. А. Малязина проанализировали типологию сходства и отличий между Смольным институтом и французским Сен-Сиром, Королевским Институтом Святого Людовика, основанным в 1684 г. благодаря стараниям второй супруги короля Людовика XIV мадам де Ментенон [Фанталов 2020]. По результатам исследования ими была составлена таблица, из которой следовало, что Сен-Сир и Смольный объединяла, прежде всего, социальная стратификация воспитанниц как дворянских дочерей. Воспитанницы делились на классы по возрастам (всего 4 класса), при этом каждый возраст имел свою цветовую символику. В обоих учебных заведениях большое внимание уделялось театральным постановкам. Однако в Сен-Сире театральная культура господствовала главным образом в XVII столетии, уступив место в XVIII в. образованию светско-духовному, при котором участие воспитанниц в театральных постановках не поощрялось. Это позволило Вольтеру грустно заметить в письме к Екатерине II от 29 мая 1772 г.: «Не увижу я также и Вашего Сен-Сира, с которым наш Сен-Сир отнюдь не может сравниться. Наши девицы будут весьма набожные и очень честны, а Ваши присовокупят к сим двум похвальным качествам еще и то, что будут уметь играть комедии, что некогда и у нас делывалось» [Переписка российской императрицы Екатерины II 1803: 85].

Образовательная программа Смольного была весьма обширной. В «Уставе...» Смольного И. И. Бецкой предполагал, что помимо изучения катехизиса и догматов православной веры «должно их обучать российскому и чужестранным языкам, дабы на оных исправно читать, писать и говорить умели; арифметике, географии, истории, стихотворству и отчасти архитектуре и геральдике, а в художествах наставлять рисованию, миниатюре, танцеванию, музыке вокальной и инструментальной, шитью всякого рода, вязанию и плетению шелковому, нитяному, шерстяному и бумажному, а к сему присовокупить надлежит и все части экономики» [Бецкой 1764 (2): 14]. Таким образом, в течение 12 лет смолянка в идеале должна была

<sup>1</sup> Еще одной важной стратегией антропологической утопии воспитания идеального человека эпохи Просвещения может считаться так называемый библиофилический культурный миф, связывающий воспитание идеальной личности с исключительным влиянием на нее культуры интенсивного чтения правильных книг светского, а не религиозного характера, как это было раньше.

стать образцовой с точки зрения требований философии Просвещения женщиной.

**Место театральной культуры  
в педагогическом проекте  
Смолянского института**

Именно театральная культура рассматривалась Екатериной II и И. И. Бецким в качестве логического завершения воспитания «идеальной» женщины эпохи Просвещения.

Не случайно именно увлечение смолянок театром нашло отражение в знаменитых «смоляных» портретах Дмитрия Левицкого (1772–1776 гг.). Например, Екатерина Нелидова представлена художником в театральном костюме оливкового цвета, исполняющей роль Сербины в итальянской опере-буфф «Служанка-госпожа» Джованни Перголези. В этой опере она играла роль молодой плутоватой служанки Сербины, которой удалось завоевать сердце дворянина Пандольфа.

Поэт А. А. Ржевский в своих «Стихах к девице Нелидовой» (1773) так описывал ее театральную игру:

Как ты, Нелидова, Сербину представляла,  
Ты маску Талии самой в лице являла,  
И, соглашая глас с движением лица,  
Приятность с действием и с чувствами взоры,  
Пандолфу делая то ласки, то укоры,  
Пленила пением и мысли, и сердца  
[Ржевский 1972: 297].

Не менее известным «театральным портретом» является портрет Екатерины Хрущевой и Екатерины Хованской, на котором 11–12-летние девочки «играют» в комической опере «Капризы любви, или Нинетта при дворе». В интернете можно встретить информацию, со ссылкой на искусствоведа Нину Молеву и Елену Петину, что автором этой пасторальной оперы был итальянец Винченцо Киаппи (Чампи)<sup>1</sup>. На самом деле либретто оперы было написано в 1755 г. французом Шарлем-Симоном Фаваром на основе его романа «Нинетта при дворе». Автором музыки к опере был Андре Гретри.

Еще одной талантливой актрисой Смолянского института была Александра Левшина, любимица императрицы, которая вела с ней переписку и называла ее в письмах «чер-

номазая Лёвшушка». Левшина была дочерью премьер-майора П. И. Левшина и княжны Т. И. Кольцовой-Масальской. Левицкий написал ее портрет в 1775 г., когда Левшина с огромным успехом сыграла Заиру в одноименной трагедии Вольтера. В костюме Заиры и изобразил ее художник, а поэт А. П. Сумароков сохранил память об этом событии в строчке из «Письма к девицам г. Нелидовой и г. Барщовой»: «Под видом Лёвшиной Заира умирает» [Сумароков 1957: 306].

Театральными успехами смолянок Екатерина II неизменно делилась с Вольтером, заставляя его принимать деятельное участие в своем педагогическом проекте. Например, она хвасталась, что воспитанницы, играющие как в трагедиях, так и комедиях, демонстрируют при этом величайший профессионализм: «они оказали большее искусство против тех, которые здесь от сего ремесла достают пропитание» (речь идет о профессиональных актерах – Е. П.) [Переписка российской императрицы Екатерины II 1803: 81]. Императрица просила у Вольтера совета, каким образом ставить пьесы в Смольном, если репертуар ограничен из-за присутствия в большинстве французских пьес любовной тематики, которая раньше времени может испортить нравственность смолянок, способствуя «к преждевременному возбуждению страстей» [Там же: 68]. Вольтер, соглашаясь с мнением императрицы, обещал ей собственноручно произвести «ревизию» некоторых французских пьес, убрав из них «спорные» в плане нравственности моменты. Тем не менее смолянки играли вполне серьезный театральный материал, часто обращаясь к пьесам самого Вольтера, о чем Екатерина II не без гордости ему сообщала. Это трагедия «Заира», комедии «Нанина, или Предубеждение побеждено» и «Блудный сын». Комедия «Блудный сын» в 5 действиях была написана прозой в 1736 г. «Нанина...» представляла собой пьесу в 3 действиях в стихах. Ее первое издание на русском языке было осуществлено в 1766 г.

Не был забыт и русский репертуар. На сцене Смольного института ставились трагедии А. Сумарокова. Об одной из них, «Семире», императрица специально писала Вольтеру, называя ее «лучшей из всех сочиненных

<sup>1</sup> Подробнее об этом: [Молева 2016].

г-м Сумароковым» [Переписка российской императрицы Екатерины II 1803: 80]. Как известно, А. Сумароков очень высоко ставил себя как поэта и драматурга. Например, в своем письме к императрице Екатерине II от 3 мая 1764 г. он заявлял: «...автор в России не только по театру, но и по всей поэзии я один <...> кроме моих драм, ни трагедии, ни комедии во сто лет еще в России не будет» [Сумароков 1980: 97]. В другом письме к императрице уже от 4 июня 1769 г. Сумароков выражал уверенность, что «быть адвокатом Мельпомены и Талии не только в одной России, но и во всей Европе пристойнее всех Вольтеру и мне» [Там же: 123].

Вольтера и Екатерину II объединяло отношение к театру как к учреждению, способствующему повышению общественной нравственности и благотворно влияющему как на зрителей, так и на актеров. «Всякое представление трагических или Комических сочинений, по мнению моему, – писал Вольтер 12 марта 1772 г., – есть воспитание превосходнейшее, от которого разум и тело получают более приятности, а голос, осанка и вкус образуются; при том навсегда остается в памяти из сочинения сотни страниц, кои напоследок можно, кстати, пересказать, и тем в беседах умножить приятности и удовольствие; словом, оно на всякой случай полезно» [Переписка российской императрицы Екатерины II 1803: 75].

***«Театр Талии и Мельпомены» в судьбах воспитанниц Смольного института: между комедией и трагедией***

Успехи смолянок достаточно быстро получили международное признание. 24 августа 1777 г., в день именин И. И. Бецкого, смолянки разыгрывали перед зрителями, среди которых были Екатерина II и шведский король Густав III, сцены из опер и комедий. В одной из сцен французской 4-актной комической оперы-балета «Земира и Азор» (либретто оперы было написано Ж.-Ф. Мармонтелем на сюжет сказки «Красавица и чудовище») смолянка Екатерина Хрущева, игравшая роль безобразного Азора, впоследствии персидского принца, проявила такое мастерство и искренность, что шведский король послал ей в подарок бриллиантовое сердечко. А уже из Швеции прислал в качестве подарка свой портрет и приборы для физического кабинета. В благодарность за это Екатерина II приказала в каждый набор

Смольного принимать по 6 шведских девочек благородного происхождения, если те изъявят желание учиться в России.

Гордость Екатерины II за успехи «женского образования» разделяли многие ее современники, например тот же А. Сумароков. Можно вспомнить уже упоминаемое его «Письмо к девицам г. Нелидовой и г. Барщовой» (1774). В этом произведении поэт, восхищаясь театральными опытами смолянок, прославляет их как «возвышенных питомиц муз», «дщерей Талии и дщерей Мельпомены»: «От вас науке ждем и вкусу мы наград, И просвещенных чад. Предвижу, каковы нам следуют потомки» [Сумароков 1957: 307]. Это почти дословное повторение установки «Генерального плана», разработанного И. И. Бецким. Тем более что Сумароков не забыл в этом послании отметить и заслуги самого воспитателя: «Скажите Бецкому: сии его заслуги Чтут россы все и все наук и вкуса други, И что, трудясь о сем, блажен на свете он» [Там же: 307], и директрисы института госпожи Софии де Лафон: «Блажена часть твоя, начальница Лафон!» [Там же: 307]. И это были не просто слова. Внучка А. Сумарокова Анна, рожденная от дочери Сумарокова поэтессы Екатерины и драматурга Якова Княжнина, стала смолянкой второго набора, окончив институт в 1782 г., уже после смерти знаменитого деда.

Однако не все выдающиеся смолянки первого выпуска мечтали о придворной карьере. Некоторые из них вошли в историю благодаря своему гражданскому мужеству и умению отстаивать свои права, выступая не только против законов человеческих, но и божественных. Одной из таких смолянок была Е. В. Рубановская, дочь камер-фурьера Василия Кирилловича Рубановского, чей отец был простым украинским казаком, в свое время принятым в придворный хор, а затем, по милости императрицы Елизаветы Петровны, получившим российское дворянство. Рубановская при выпуске была удостоена золотой медали первой величины, но не была взята ко двору фрейлиной. Причиной этого, скорее всего, было не отсутствие красоты, хотя девушка не была красавицей, но ее прямой и независимый нрав. В силу этого она не хотела перенимать общего восторженного стиля обращения к императрице других смолянок, видевших в Екатери-

не II не только Мать отечества, но и буквально Матушку, для которой каждая из воспитанниц была любимой дочерью. Исследовательница А. Данилова обратила внимание на то, что, ведя переписку с воспитанницами, Екатерина II никогда не называет фамилии Рубановской, предпочитая называть ее по имени героинь сыгранных ею пьес, например госпожи Крупилык из пьесы Вольтера «Расточительный сын», и замечая, что ее «комплименты заучены» [Данилова 2007: 100]. А. Сумароков в «Письме к девицам Нелидовой и Барщовой» так описывал игру Рубановской в своей трагедии «Семира»:

Как Рубановская в пристойной страсти сей,  
Со Алексеевой входила во раздоры,  
И жалостные взоры Во горести своей,  
Ко смерти став готовой, В минуты лютого часа  
С Молчановой и Львовой Метала в небеса

[Сумароков 1957: 306].

Своим стихотворением Сумароков как бы предсказал героическую, но и трагическую судьбу Елизаветы Васильевны. После смерти своей старшей сестры Анны Васильевны, бывшей с 1775 г. супругой Александра Радищева и родившей ему 6 детей, двое из которых умерли во младенчестве, Елизавета взяла на себя заботы об осиротевшем семействе. После же отправки Радищева в сибирскую ссылку она поехала вслед за ним с двумя младшими детьми писателя, Екатериной и Павлом. Догнав Радищева в Тобольске, она отправилась за ним дальше: в Иркутск, а затем в Илимск. Впоследствии, став гражданской супругой человека, которого она давно любила, и разделяя с ним все тяготы ссылки, Елизавета родила трех детей в Сибири, но скончалась от простуды на обратном пути из ссылки и была похоронена в Тобольске. Так, за 30 лет до восстания на Сенатской площади смолянка Елизавета Рубановская-Радищева продемонстрировала образец героического, по классификации Ю. М. Лотмана [Лотман 1994], женского характера.

Обращает на себя внимание тот факт, что среди трагедий, которые разыгрывались смолянками в 1770-е гг., доминируют две: «Семира» А. Сумарокова и «Заира» Вольтера. В обеих трагедиях мы встречаемся с феноменом идеального женского характера, соединяющего в себе как героизм, так и невинность. В обеих

пьесах отсутствует опасная, по мнению Екатерины II, тема недостойного монарха или монарха, совершающего недобрые деяния под влиянием дурных советников.

«Семира» Сумарокова, обладая не женской твердостью («Природа! Для чего я девой рождена?»), в желании спасти своего брата, бывшего киевского князя Оскольда, вместе с тем с нежностью и постоянством любит Ростислава, сына Олега. Олег, свергший с престола Оскольда, характеризуется в пьесе как правитель Российского престола, то есть законность его правления не ставится под сомнение. Семира в трагедии разрывается между родственными чувствами к брату и любовью к человеку, отец которого лишил ее брата престола, между «семейным» и «государственным» началами, конфликт между которыми не потерял своей остроты и в XVIII в. Достаточно вспомнить, как в момент дворянской революции 1762 г., возведшей на престол Екатерину II, Е. Р. Дашкова разрывалась между любовью к Екатерине II и верностью «воронцовской партии», к которой принадлежала ее родная сестра Елизавета, возлюбленная императора Петра III. Семире в конечном счете не приходится делать окончательный выбор: ее брат, смертельно раненный на поле брани, разрешает ей брак с Ростиславом, благословляя молодых. В результате «Семира» становится одной из немногих трагедий Сумарокова, за исключением «Дмитрия Самозванца», в которой можно говорить о счастливом финале, позволившем любящим соединиться друг с другом. «Заира» Вольтера, действие в которой происходит во время Крестовых походов, привлекала читателей XVIII в. своей толерантностью, провозглашением идеи веротерпимости, что вообще было характерно для мировоззрения автора. Орозман, султан Иерусалимский, наделен всеми добродетелями, ценимыми в христианском мире: «Великодушен, щедр, правдив, к желаньям строг, В законе христиан чем боле быть бы мог?» [Вольтер 1821: 56]. Но он – мусульманин, и это становится непреодолимым препятствием для его брака с горячо любимой им и любящей его невольницей Заирой, неожиданно оказавшейся дочерью старого Лузиньяна, принадлежавшего к роду Иерусалимских королей. Непримиримый конфликт двух религий приводит в конечном счете к трагическому финалу. Орозман, подозревая

Заиру в любви к рыцарю Нерестану, на самом деле являющемуся ее братом, убивает возлюбленную и, узнав правду, сам кончает свою жизнь самоубийством. Заира же, подобно Семире, оказавшись между ситуацией родственного и религиозного долга и «беззаконной» любви к мусульманину, так и не делает окончательного выбора, демонстрируя при этом все черты идеального героического характера: «Нет, слабость мне чужда; ни цепи, ниже гроб; Ничто склонить меня к позору не могло б» [Там же: 8–9]. При этом Заира демонстрирует совершенное равнодушие к власти и трону, который обещает ей Орозман, так как, как и положено девушке эпохи Просвещения, живет по закону «естественного равенства»: «Не занимаюсь я его высоким саном, Нет, в Орозмане я пленяюсь Орозманом» [Там же: 12].

Есть в трагедии еще одна важная для педагогической концепции Смольного идея о прямой зависимости мировоззрения и веры героя от данного ему воспитания. Так, Заира, с младенчества воспитанная при дворе султана, признается:

Родясь в Париже я, была бы христианкой;  
 Воспитанная здесь, живу магометанкой.  
 Поверь мне: чувства, нрав и вера, все есть плод  
 Нас образующих с младенчества забот.  
 И что наставников, иль кровных поученье  
 В сердца детей вперит: пример и упражненье,  
 И времени рука глубоко вкоренят,  
 То разве небеса едины истребят [Там же: 10].

Можно сказать, что именно такими: верными чувству долга и чести, кровным узам, послушными родителям, обладающими чувствительной душой и уважением к верховной власти, какими были героини Сумарокова и Вольтера, Екатерина II и И. Бецкой хотели видеть смолянок, исходя из репертуара трагедий, в которых те играли. Можно предположить, что именно такую установку внушали лучшим воспитанницам первого «звездного» выпуска Смольного руководство института в лице И. Бецкого и госпожи С. Лафон. Данная установка нашла свое отражение в судьбах смолянок 1770-х гг.

К примеру, смолянка первого выпуска Наталья Семеновна Борщова, дочь лейб-гвардии отставного фурьера, у которого кроме дочери Натальи было еще 6 детей и всего 130 душ кре-

постных, после окончания Смольного стала фрейлиной великой княгини Марии Федоровны, сделав впоследствии блестящую придворную карьеру. В 1809 г., в правление императора Александра I, Борщова получает звание гофмейстерины и награждается женским орденом российской империи, орденом св. Екатерины. Реализовала она себя и как счастливая мать семейства. От брака с К. С. Мусиным-Пушкиным у нее родилось 8 детей.

Екатерина Ивановна Нелидова, получившая золотую медаль второй величины и фрейлинский шифр, была дочерью армейского поручика И. Д. Нелидова, владельца 500 душ в Тверской и Смоленской губерниях. Не обладая красотой в общепринятом смысле слова, невысокая и «чернявая» Нелидова поражала окружающих необыкновенной живостью и грацией движений, что прекрасно отражено в ее портрете кисти Д. Левицкого. Князь И. М. Долгоруков дал такую характеристику Нелидовой: «Девушка умная, но лицом отменно дурная, благородной осанки, но короткого роста, черная, как жук <...> до того умная и любезная, что всякий, говоря с ней, забывал, что она дурная. Павел несколько лет был в нее чрезвычайно влюблен, и она многое из него умела делать» [Долгоруков 1997: 143].

Впоследствии, будучи фрейлиной великой княгини Марии Федоровны, Нелидова станет фавориткой великого князя, а затем императора Павла I. По словам князя И. М. Долгорукова, хорошо знавшего как Нелидову, так и Павла еще в бытность того великим князем, «Павел несколько лет был в нее чрезвычайно влюблен <...> Нелидова умела править и умом его, и темпераментом» [Долгоруков 1997: 143–144]. Власть Нелидовой была основана на том, что Павел I знал и ценил ее предельную искренность, благородство и прямоту мыслей, неспособность к интригам. В первые годы правления императора в руки Нелидовой попал контроль за распределением высших должностей в стране, но к своей чести (и к чести всех смолянок!), она не будет злоупотреблять этим, часто выступая перед императором в роли просительницы за несправедливо гонимых им людей. Благодаря Нелидовой Павел отказался от наиболее одиозных своих деяний, например уничтожения ордена Святого Георгия Победоносца.

Еще одна исключительная личность первого выпуска, уже упоминаемая нами, – Г. И. Алы-

мова, также выпускница 1776 г., закончившая институт с золотой медалью и фрейлинским шифром. Ее портрет кисти Д. Левицкого, где она занимается музицированием на арфе, является одним из лучших образцов русского классицизма в живописи. После смерти своего первого супруга, поэта А. Ржевского, она сочелась узами брака с человеком, который находился заведомо ниже ее на социальной лестнице. Ее избранником стал И. П. Маскле, уроженец Савойи, человек не дворянского происхождения и бывший моложе невесты на 20 лет. Маскле был учителем французского языка, впоследствии переводчиком басен И. И. Крылова и И. Хемницера. Ко времени вступления в брак Ржевской было более 45 лет, и она уже была бабушкой. Чтобы прекратить толки, Ржевская добилась аудиенции у императора Александра I, который благословил их союз и пожаловал Маскле российское дворянство.

***Влияние педагогической составляющей жанра комической оперы на формирование идеальной женщины-смолянки эпохи Просвещения***

Репертуар комических опер Смольного неизменно выдвигал на первый план образ активной, уверенной в себе, кокетливой, но с чувством собственного достоинства девушки, которой благодаря собственным усилиям удастся изменить свою судьбу и добиться счастья. Именно такой предстает перед зрителями пленительная и кокетливая Сербина (Серпина), которой при помощи хитроумной интриги со слугой своего хозяина Веспоне, сыгравшего роль грозного капитана Темпеста, требующего от хозяина 4000 крон за свой брак со служанкой, удастся заполучить в мужья уважаемого неаполитанского врача Уберто. В постановке смолянок образ врача, который в екатерининской России не рассматривался в качестве удачной партии, был заменен на образ неуклюжего дворянина Пандольфа. Во французской комической опере Г. Мармонтеля «Земира и Азор», написанной на известный сказочный сюжет, очень много черт, обусловленных эпохой сентиментализма. Азор – заколдованный персидский принц и обладает чувствительным сердцем. По словам красавицы Земиры, дочери купца Сандера, он оказывает ей «чувствительнейшее попечение, нежнейшее дружество» [Мармонтель 1783: 66].

Сама Земира, также обладающая чувствительным сердцем, уговаривает своего отца не расстраиваться из-за потери богатства, указывая на природное равенство людей и возможность быть счастливым без него: «Многое ли потребно, дабы быть благополучну? Птица, в лесах живущая, подобно нам богатства не имеет: но весь день поет, а ночь покоится. Одно у ней гнездо: и нет ни в чем недостатка. Нередко в полях видала я бедного и веселого земледельца. Он утешается своей подругою и воспевает свое благополучие <...> Али в силах будет исправлять и один полевою работу: а вы, сестрицы мои, и я будем жатву собирать» [Там же: 25–26]. Сандер восхищается своей младшей дочерью, замечая: «О бедная! Сколь меня трогает ее рассудок, доброе сердце и горячность ко мне» [Там же: 26]. В заколдованном замке Азора красавицу встречают книги и клавесин – символы женского просвещения XVIII столетия. Сам же Азор, рисуя будущее времяпрепровождение в замке Земиры, не забывает об учении, что также указывает на культурный код Просвещения. Он говорит красавице: «Ты имеешь многие дарования, имеешь склонность к учению: проводи пражные часы в различных упражнениях. Науки, богатая природа, сады, испещренные живейшею зеленью, птицы, цветы» [Там же: 52]. В финале оперы достойным вознаграждением Земиры за доброе сердце и отсутствие корысти становится престол, на который восходит расколдованный царь Камира, возводя на него и свою прекрасную возлюбленную.

Наконец, в «Нанине...» мы видим, как с благословения всех честных людей комедии совершается «неравный брак» между графом Ольбаном и бедной сиротой Наниной, воспитанницей в доме графа. Прекрасной и добродетельной Нанине граф предпочитает надменную и жестокосердную бароншу Орм, презиращую Нанину и видящую в ней лишь «рабью дочь», деревенскую девчонку, взятую из нищеты. В комедии очень много нравоучительных сентенций, посвященных обязанностям хорошей жены по отношению к доброму сердцем, но порочному нравом мужу. Сам Граф признается: «Я порочен, однако женщины произведены для исправления испорченных сердец, для услаждения наших горестей, для умягчения наших нравов, для нашего успокоения и,

одним словом, чтоб лучшими сделать нас» [Нанина 1766: 9]. Данная сотериологическая функция женщин в пьесе как нельзя лучше коррелировала с предназначением женщин «новой породы», как ее представляли в Смольном институте. Поэтому не стоит удивляться тому, что многие бедные выпускницы Смольного института, став «барышнями» в чужих богатых домах, не теряли надежду сделать хорошую партию. Образы многих таких барышень мы находим в эго-документах князя И. М. Долгорукова, талантливого актера-любителя, автора одних из самых обширных мемуарных текстов XVIII в., выдержанных в жанровой форме семейных мемуаров. Из этих же текстов следует, что даже после окончания института умение профессионально играть в любительских спектаклях стало визитной карточкой смолянок. Исследователь В. П. Степанов справедливо назвал его мемуары «одним из интереснейших образцов русской прозы того времени» [Степанов 2004: 6]. Образы смолянок встречаются в двух автобиографических текстах князя: «Повести о рождении моем, происхождении и всей жизни...» и «Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни». Это не удивительно, так как обе жены князя – Евгения Сергеевна Смирная и Аграфена Алексеевна Пожарская – были смолянками, или, как их называл мемуарист, монастырками. Особенно князь был привязан к своей первой супруге, которую называл «женщина несравненная» [Долгоруков 1997: 26]. Она была дочерью бедных дворян (мать Евгении имела всего 17 душ крестьян в Тверской губернии, воспитывая четырех сыновей и 2 дочерей) и лишилась отца во время восстания Е. Пугачева. Смолянка четвертого набора, Евгения отличалась большими художественными талантами и особой грациозностью. Долгоруков так вспоминал о первой супруге: «Она прекрасно пела, танцевала, играла на арфе и к театральному выражению, то есть к декламации, была очень склонна. Собою не хороша, но миловидна, мала ростом, но стройна» [Долгоруков 2004: 121]. Еще во время учебы в Смольном она так поразила императрицу Екатерину II прекрасной игрой во французской комической опере «La belle Arsène»

(«Прекрасная Арсена») Пьера-Александра Монсиньи, что та приказала положить в ломбард на ее имя 2000 рублей на приданое. Евгения Смирная закончила Смольный институт в 1785 г., удостоившись малой золотой медали и шифра императрицы. Это позволило ей стать фрейлиной сначала великой княгини Натальи Алексеевны, которая к ней особенно благоволила, а после ее смерти великой княгини Марии Федоровны. Долгоруков писал в своих воспоминаниях о смолянках как об идеальных женах, признаваясь: «Большая часть знакомых мне девушек были монастырки. Привыкнув к обращению с ними, я пленялся их воспитанием, простосердечием, добродетельными побуждениями души и здравым рассудком. Они не умели притворяться и лукавить, всегда были открыты со всяким и никакого не показывали кокетства в поведении» [Там же: 122].

В воспоминаниях Долгорукова впервые в русской литературе зафиксировано появление социального типа «барышни», воспитанницы, компаньонки, живущей в богатых домах и ответственной за культурный досуг дворянской семьи. Подробно данный тип будет описан в русской словесности лишь у авторов «натуральной школы»<sup>1</sup>. Однако у авторов натуральной школы образ барышни уже не будет связываться с воспитанницами закрытых учебных заведений. Это, скорее, образ сироты, которая росла у чужих людей, где она научилась терпеть и приноравливаться ко всем. Ее функции в доме благодетелей касаются главным образом помощи по хозяйству. В очерке, автором которого выступает Княжна... А., читаем: «Куда ни явится барышня, она везде нужна: там ходит за больным; здесь сводит детей погулять; тут поможет шить платье, съездит в ряды купить что нужно, выслушает жалобу на горькую участь... с нею делятся всеми хлопотами, всеми тягостями жизни» [Наши, списанные с натуры 1986: 36]. В XVIII в. функция барышни-смолянки в знатных домах в большей степени была связана с культурно-просветительским началом, олицетворением которого была театральная культура. «Барышнями» в XVIII столетии часто становились бедные и незнатные воспитанницы Смольного института, которые не остались при дворе, получив фрейлин-

<sup>1</sup> [Русский очерк... 1986] или [Наши, списанные с натуры русскими... 1986].

ский шифр, и не смогли сразу после выпуска сделать достойную партию. Будучи сам прекрасным актером, Долгоруков часто выходил на сцену любительского театра с подобными «барышнями-смолянками» и оставил о них подробные воспоминания.

Так, Ивкова характеризуется им как «девушка милая, острая, любезная, а вдобавок собой пригожая» [Долгоруков 1997: 152]. Девушка «жила в доме принцессы Барятинской, под скромным наименованием барышни; богато одарена природой, заменяла все прочие недостатки фортуны любезным обращением» [Там же: 152]. Долгоруков признается, что «будучи короток в доме принцессы, по случаю забав и театральных зрелищ, я часто с г-жой Ивковой играл комедии. Ничто так не сближает молодых людей; я чуть-чуть в нее не влюбился в комедии “Le Philosophe marie” („Женатый философ“ Филиппа Детуша 1727 г. – Е. П.), в которой я, по одобрению публики, играл удачно первую роль, то есть самого философа. Она мастерски мне помогала в роли субретки. Известно, что подобные роли достаются всегда самым острым и проворным девушкам. Такова точно была пригожая Ивкова» [Там же: 152].

Еще одной «барышней» из воспоминаний Долгорукова была Анна Васильевна Львова, сирота, монастырка, жившая в доме генеральши Бороздиной. Анна Львова, по характеристике мемуариста, «изрядно была воспитана, пользовалась некоторыми талантами, но слишком снисходительна и готова угождать всем домашним <...> Что бы ни занудилось сыграть, пропеть, съездить, зазвать, удержать, заманить, словом, все попадало в должность Львовой, и она не могла ни от чего отговориться» [Там же: 152]. Когда в доме Бороздиной появился благородный театр, Долгоруков играл с Львовой в «Сивильском цирюльнике» «разумеется, по-французски: тогда русский язык был еще под анафемой» [Там же: 134]. Он был графом Альмавива, она – Розиной. Долгоруков признается: «Роли наши нас так соединили, что уже мне скучно было, когда нет репетиции <...> Львова была весела, смешлива, я редко задумывался. Прекрасное сочетание нравов! Помню донныне с удовольствием все наши проказы, ссоры, дуэли, сплетни и круговеньки, которые украшают в памяти моей время пылкой моей молодости» [Там же: 134].

Однако попытки смолянок выйти за пределы дворянской субкультуры, занимаясь просвещением, в том числе и с использованием элементов театральной культуры, других российских сословий, как правило, были обречены на провал и приводили к трагическим последствиям. Одной их жертв подобного социального эксперимента стала родная сестра первой супруги мемуариста Надежда Сергеевна, закончившая Смольный через три года после Евгении. В Пензе она по собственной воле вышла замуж за купца Алферова, которого Долгоруков характеризует как «молодой, красивый малый, но дикарь, без всякого воспитания, медведь в человеческом кафтане» [Там же: 104]. Долгоруков признается, что не мог себя заставить показаться на этом свадебном пиршестве, в то время как его жена-смолянка «имела твердость сопровождать сестру к венцу и всеми наружными видами истинного сострадания закрыть от публики неравенство сестриного супружества» [Там же: 104–105]. Судьба сестры оказалась трагической: «Алферов обходился с ней очень дурно, и даже жестоко; он ее запер, оторвал от общества и лишил здоровья. Недолго живши в таком мучительном состоянии, она оплакивала, наконец, горькими слезами свое заблуждение, скоро зачахла и скончалась бездетна» [Там же: 104]. Примечательно, что, признавая желание свояченицы «управлять» своим мужем, Долгоруков видит в ее неравном браке лишь проявление корыстолюбия, утверждает, что Надежда Сергеевна «польстилась на его богатство» [Там же: 104]. Разумеется, нельзя полностью исключать в этом случае материальный расчет, но, учитывая молодость, красоту и мужскую мощь жениха, можно предположить, что невеста действительно его полюбила и искренно надеялась поднять, в плане культуры и воспитания, до своего уровня. Однако в данном случае на смену педагогической утопии Смольного института пришла дистопия.

**Заключение.** Приведенные в статье примеры позволяют сделать достаточно обоснованный вывод относительно возможностей реализации утопической составляющей педагогического проекта Смольный институт в области театральной культуры.

Польский исследователь Е. Шацкий предположил отождествлять утопию одновременно

с несбыточной мечтой, идеалом, экспериментом и альтернативой [Шацкий 1990], приводя доводы в защиту каждого из этих определений. По мнению исследователя, «утопия – это мечта, которая становится системой, идеалом, разросшимся в целую доктрину» [Шацкий 1990: 30]. Что касается утопии, понимаемой как эксперимент, то рассматриваемая с этой точки зрения утопия «...всегда проникнута желанием лучше познать мир путем мысленной проверки того, чего нельзя еще проверить в действительности» [Там же: 33]. Наконец, утопия, понимаемая как альтернатива, предполагает «несогласие утописта с существующим миром – тотальное несогласие <...> Он сжигает мосты между идеалом и действительностью <...> Он максималист» [Там же: 35]. Именно четвертый подход к утопии кажется Шацкому наиболее правильным, так как это как раз те утопии, «из-за которых рушились империи» [Там же: 36], то есть осуществлялся тот революционный потенциал утопии, о котором говорилось выше.

Смольный институт особенно в эпоху Екатерины II с полным основанием можно отождествить с осуществляемой на практике мечтой-идеалом, экспериментом и альтернативой. В него было вложено много финансов и сил как самой императрицы Екатерины II, так и ее помощников. Полученные результаты, хотя и были существенными, все же никак не могут характеризоваться как революционные. Утопическая составляющая жанра трагедии с ее явленной (окуляцентризм) миру добродетелью, которая ставилась, в случае с героическим самоубийством, выше религиозной традиции [Левитт 2015: 174–175], воспринималась как слишком смелая при воспитании женщин. Частично она находила свою реализацию в воспитании мальчиков в кадетских корпусах, где соперничала на примере «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха с библиофильческой мифологией эпохи Просвещения. Сам образ героической женской личности по типологии Ю. М. Лотмана [Лотман 1994] не привлекал Екатерину II, о чем свидетельствует ее отношение к Е. Рубановской. Более востребованным и соответствующим эмоциональной культуре эпохи Просвещения, с точки зрения императрицы, оказался типаж бойкой, веселой и независимой героини комических опер. Од-

нако и в данном случае стирания границ между сценой и зрительным залом, как это было с театральной культурой наполеоновской эпохи [Лотман 1994], не произошло. В полной мере плодами педагогического утопизма Смольного института в сфере театральной культуры было суждено воспользоваться лишь тем девушкам, которые смогли занять высокое положение с точки зрения женской социальной иерархии. Например, стать фрейлинами или удачно выйти замуж. Менее удачливые в этом отношении могли реализовать на театральной сцене хорошо знакомый им типаж бойкой героини, находясь в статусе «барышни»-компаньонки в знатных домах. Или же вообще стать жертвой гендерного утопического эксперимента, выйдя замуж за человека, принадлежащего к более низкому сословию, что демонстрирует судьба Надежды Смирной в воспоминаниях И. М. Долгорукого.

В январе 1785 г. императрица в последний раз лично присутствовала на экзамене четвертого выпуска смолянок. А. Данилова справедливо пишет по этому поводу: «Этим четвертым по счету выпуском, в котором теперь было уже 89 воспитанниц, заканчивался первый, блестящий период существования Воспитательного общества благородных девиц» [Данилова 2007: 133].

После смерти Екатерины II театральный дискурс Смольного института постепенно уступает место другой педагогической парадигме, связанной с именем императрицы Марии Федоровны, супруги Павла I и матери российских императоров Александра I и Николая I. В новую эпоху упор будет сделан не на театрально-светское начало воспитания, но на воспитание семейных, «мещанских» (бюргерских) в хорошем смысле слова начал. Как писала Л. В. Чеснокова, характеризуя эпоху бидермайера 1815–1848 гг.: «...на первый план стали выходить ценности повседневной, буржуазной, городской жизни; домашний мир „маленького человека“, обывателя и мещанина» [Чеснокова 2017: 2]. Именно в эту эпоху частная жизнь начинает четко противопоставляться сфере публичности, где человек играет возложенную на него социальную роль. Как следствие, «...происходит идеализация домашней сферы, которая описывается как некое пространство для человека, находящегося в гармонии с Богом

и миром, характеризующееся досугом, комфортом и семейной гармонией» [Там же: 4]. Новая историческая эпоха вернулась к консервативной гендерной парадигме взаимоотношений, которая была частично скорректирована в эпоху Просвещения. В соответствии с этой парадигмой «муж был кормильцем и представителем семьи во внешнем мире, а жена как хозяйка дома и мать была центром приватной домашней сферы. В соответствии с библейскими заповедями она подчинялась мужу, была обязана рожать и воспитывать ему детей, создавать отдых от трудов и забот профессионального мира. Женщине были установлены столь тесные границы, что ей почти невозможно было самостоятельно поддерживать какие-то контакты за пределами ее семейного круга. Мужчина же был посредником между семьей и внешним миром». [Там же: 6]. Данная установка не могла не повлиять и на женскую культуру Смольного института. В результате этого идеал девушки-смолянки переместится от «Талии и Мельпомены» XVIII столетия к почтенной матери семейства, способной обшивать, кормить, обучать своих детей.

Что же касается комической оперы, то, существовавшая в качестве самостоятельного жанра около тридцати лет, она, в конце концов, уступила место водевилю, французские образ-

цы которого ставились на сцене Смольного еще в 1770-е гг. Так, в 1776 г. смолянки поставили пьесу «Деревенский петух» («Le Coe du village»). Однако жанровое развитие комической оперы и водевиля во Франции и России было различным. Как отмечает И. Д. Немировская: «...если во Франции жанр комической оперы основывался на водевиле, то в России, наоборот, водевиль перенял жанровую эстафету у русской комической оперы» [Немировская 2009: 31]. Можно предположить, что данное обстоятельство было во многом связано с тем воспитательным педагогическим дискурсом, которым был наполнен в России не только «театр Мельпомены», но и «театр Талии». И театральная культура Смольного института 1770–1780-х гг. это прекрасно доказывает, давая возможность девушкам «новой породы» через трагедии и комедии, в которых они играли, реализовать тип поведения «нового человека». Воспитание этого человека составляло одну из утопических задач эпохи Просвещения, являя миру утопию-эвпсихию, ставящую своей целью изменить природу человека в соответствии с законами разума и просветительской идеологии. И все же Смольный институт показал, каких высот в культурной и нравственно-этической жизни могут достигать русские женщины при благоприятных условиях воспитания и образования.

### Литература

- Бецкой, И. И. (1) Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества / И. И. Бецкой. – СПб., [1764]. – 4 с.
- Бецкой, И. И. (2) Устав воспитания двухсот благородных девиц учреждения Ее Величества государыни императрицы Екатерины Второй, самодержицы всероссийской матери отечества / И. И. Бецкой. – СПб., [1764]. – 33 с.
- Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Гиперион, 2003. – 336 с.
- Вольтер. Заира, трагедия в пяти действиях, в стихах / Вольтер – М. : в типографии Августа Семена, 1821. – 83 с.
- Данилова, А. Благородные девицы. Воспитанницы Смольного института. Биографические хроники / А. Данилова. – М. : Эксмо, 2007. – 464 с.
- Дидро, Д. Философские, исторические и другие записки различного содержания (год 1773-й, с 5 октября по 3 декабря) / Д. Дидро // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10. – М., 1947. – С. 41–263.
- Долгоруков, И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / И. М. Долгоруков. – М. : Наука, 1997. – 390 с.
- Долгоруков, И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году от рождения моего в 2 т. Т. 1 / И. М. Долгоруков. – СПб. : Наука, 2004. – 816 с.
- Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы : в 2 т. Т. 2 / Т. Н. Ливанова. – М. : Госмузизд, 1953. – 676 с.
- Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1994. – 399 с.
- Мармонтель, Г. Земира и Азор, опера в четырех действиях / Г. Мармонтель. – М. : в университетской типографии у Н. Новикова, 1783. – 92 с.
- Молева, Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий / Н. М. Молева. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Москва : Новая реальность, 2016. – 155 с.
- Нанина, или Побезденное предрассуждение. Комедия в трех действиях. – СПб., 1766. – 126 с.

- Наши, списанные с натуры русскими. Водовоз. Барышня. Армейский офицер. Гробовой мастер. Няня. Знахарь. Уральский казак. Факсимильное издание, напечатанное по изданию 1841 года. – М. : Книга, 1986. – 178 с.
- Неклюдова, М. С. Русский театр между екатерининской Талией и елизаветинской Мельпоменой / М. С. Неклюдова // *ШАГИ/STEPS*. – М. : Дело, 2018. – С. 275–281.
- Немировская, И. Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века / И. Д. Немировская // *Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки*. – 2008. – Т. 150, кн. 6. – С. 38–47.
- Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. – первая треть XIX в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01, 17.00.02 / Немировская И. Д. ; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т]. – Москва, 2009. – 39 с.
- Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год : в 2 частях. Ч. 2. – М. : в вольной типографии Гария и Компании, 1803. – 171 с.
- Петина, Е. Фрейлины Ее Величества / Е. Петина. – СПб. : Аврора, 2000. – 61 с.
- Приказчикова, Е. Е. Антропологическая утопия Смольного института и ее отражение в мемуарно-автобиографической литературе второй половины XVIII века / Е. Е. Приказчикова // *Вестник Челябинского государственного ун-та*. – 2009. – № 27 (165), вып. 34. – С. 105–115.
- Приказчикова, Е. Е. «Новая женщина» в дворянской среде. Смольный институт как проект / Е. Е. Приказчикова // «Культура духа» vs «Культура разума»: интеллектуаль и власть в Британии и России в XVII–XVIII веках : коллективная монография / под общей ред. Л. П. Репиной. – М. : Аквилон, 2022. – С. 726–746.
- Ржевский, А. А. Стихи в девице Нелидовой / А. А. Ржевский // *Поэты XVIII века : в 2 т. Т. 1. – Л. : Советский писатель, 1972. – С. 297.*
- Русский очерк. 40-50-е годы XIX века / сост., общ. ред., предисл. и комм. В. И. Кулешова. – М. : МГУ, 1986. – 544 с. – Серия: Университетская библиотека.
- Степанов, В. П. От редактора / В. П. Степанов // Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году от рождения моего в 2 т. Т. 1. – СПб. : Наука, 2004. – С. 5–6.
- Сумароков, А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. – Л. : Советский писатель, 1957. – 607 с.
- Сумароков, А. П. Письма / А. П. Сумароков // *Письма русских писателей XVIII века*. – Л. : Наука, 1980. – С. 68–224.
- Фанталов, А. Н. Сен-Сир и Смольный институт – первые учебные заведения для женщин во Франции и России / А. Н. Фанталов, М. А. Малазина // *Герценовские чтения. Художественное образование ребенка: стратегии будущего : материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. К 30-летию отдела «Российский центр музейной педагогики и детского творчества Русского музея. 2020»*. – СПб. : ООО «Издательство ВВМ», 2020. – С. 75–81.
- Чеснокова, Л. В. Бидермайер: эпоха буржуазной приватности в европейской культуре / Л. В. Чеснокова. – Текст : электронный // *Концепт*. – 2017. – № 5 (май). – URL: <http://e-koncept.ru/2017/170105.htm> (дата обращения: 24.06.2022).
- Шацкий, Е. Утопия и традиция / Е. Шацкий. – М. : Прогресс, 1990. – 454 с.
- Orgel, S. The illusion of power: political theater in the English Renaissance / S. Orgel. – Berkeley : University of California Press, 1975. – 95 p.
- Ospovat, K. Terror and pity: Alexander Sumarokov and the theater of power in Elizabethan Russia / K. Ospovat. – Boston : Academic Studies Press, 2016. – 316 p.

## References

- Betskoy, I. I. (1764). (1) *General'noe uchrezhdenie o vospitanii oboego pola yunoshestva* [General Institution on the Education of Both Sexes of Youth]. Saint Petersburg. 4 p.
- Betskoy, I. I. (1764). (2) *Ustav vospitaniya dvukhsot blagorodnykh devits uchrezhdeniya Ee Velichestva gosudaryni imperatritsy Ekateriny Vtoroy, samoderzhitsy vserossiyskoi materi otechestva* [The Chapter for the Education of Two Hundred Noble Maidens of the Institution of Her Majesty Empress Catherine II, Autocrat of the All-Russian Mother of the Fatherland]. Saint Petersburg. 33 p.
- Chesnokova, L. V. (2017). Biedermaier: epokha burzhuznoi privatnosti v evropeiskoi kul'ture [Biedermeier: The Era of Bourgeois Privacy in European Culture]. In *Kontsept*. No. 5 (May). URL: <http://e-koncept.ru/2017/170105.htm> (mode of access: 26.06.2022).
- Danilova, A. (2007). *Blagorodnye devitsy. Vospitannitsy Smol'nogo instituta. Biograficheskie khroniki* [Noble Maidens. Pupils of the Smolny Institute. Biographical Chronicles]. Moscow, Eksmo. 464 p.
- Didro, D. (1947). *Filosofskie, istoricheskie i drugie zapiski razlichnogo sodержaniya (god 1773-i, s 5 oktyabrya po 3 dekabrya)* [Philosophical, Historical and Other Notes of Various Content (Year 1773, from October 5 to December 3)]. In *Sobranie sochinenii: v 10 t. Vol. 10*. Moscow, pp. 41–263.
- Dolgorukov, I. M. (1997). *Kapishche moego serdtsa, ili Slovar' vsekh tekhn lits, s koimi ya byl v raznykh otnosheniyakh v techenie moei zhizni* [Temple of My Heart, or Dictionary of All Those Persons with Whom I Was in Different Relationships During My Life]. Moscow, Nauka. 390 p.
- Dolgorukov, I. M. (2004). *Povest' o rozhdenii moem, proiskhozhdenii i vsei zhizni, pisannaya mnoi samim i nachataya v Moskve 1788-go goda v avguste mesyatse, na 25-om godu ot rozhdeniya moyego: v 2 t. [The Story of My Birth, Origin and Whole Life, Written by Myself and Begun in Moscow in 1788 in the Month of August, in the 25<sup>th</sup> Year from My Birth, in 2 vols.]*. Vol. 1. Saint Petersburg, Nauka. 816 p.
- Fantolov, A. N., Malazina, M. A. (2020). Sen-Sir i Smol'nyi institut – pervye uchebnye zavedeniya dlya zhen-shchin vo Frantsii i Rossii [Saint-Cyr and the Smolny Institute – the First Educational Institutions for Women in France and Russia]. In *Gertsenovskie chteniya. Khudozhestvennoe obrazovanie rebenka: strategii budushchego: materialy VI Vserossiis-*

- koi nauchno-prakticheskoi konferentsii. K 30-letiyu ot dela «Rossiyskii tsentr muzeinoi pedagogiki i detskogo tvorchestva Russkogo muzeya. 2020».* Saint Petersburg, OOO «Izdatel'stvo VVM», pp. 75–81.
- Livanova, T. N. (1953). *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII v. v ee svyazyakh s literaturoi, teatrom i bytom: Issledovaniya i materialy: v 2 t.* [Russian Musical Culture of the XVIII century in Its Connections with Literature, Theater and Everyday Life: Research and Materials, in 2 vols.] Vol. 2. Moscow, Gosmuzizd. 676 p.
- Lotman, Yu. M. (1994). *Besedy o russkoi kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nach. XIX veka)* [Conversations about Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (XVIII – Early XIX Century)]. Saint Petersburg, Iskustvo-SPB. 399 p.
- Marmontel, G. (1783). *Zemira i Azor, opera v chetyrekh deistviyakh* [Zemira and Azor, Opera in Four Acts]. Moscow, v universitet-skoj tipografii u N. Novikova. 92 p.
- Moleva, N. M. (2016). *Dmitrii Grigor'evich Levitskii* [Dmitry Grigorievich Levitsky]. 2<sup>nd</sup> edition. Moscow, Novaya real'nost'. 155 p.
- Nanina, ili Pobezhdennoe predrassuzhdenie. Komediya v trekh deistviyakh* [Nanina, or Conquered Prejudice. Comedy in Three Acts]. (1766). Saint Petersburg. 126 p.
- Nashi, spisannyye s natury russkimi. Vodovoz. Baryshnya. Armeiskii ofitser. Grobovoi master. Nyanya. Znakhar'.* Ural'skii kazak [Ours, Written Off from Life by Russians. Water Carrier. Young Lady. Army Officer. Coffin Master. Nanny. Medicine Man. Ural Cossack]. (1986). Moscow, Kniga. 178 p.
- Neklyudova, M. S. (2018). *Russkii teatr mezhdru ekaterininskoi Taliei i elizavetinskoi Mel'pomenoi* [Russian Theatre between Catherine's Thalia and Elizabeth/s Melpomene]. In *SHAGI/STEPS*. Moscow, Delo, . pp. 275–281.
- Nemirovskaya, I. D. (2008). *Poetika russkoi komicheskoi opery XVIII veka* [Poetics of Russian Comic Opera of the 18<sup>th</sup> Century]. In *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. Vol. 150. Book 6, pp. 38–47.
- Nemirovskaya, I. D. (2009). *Ot russkoi komicheskoi opery k «rannemu» vodevil'yu: genesis, poetika, vzaimodeystvie zhanrov: seredina XVIII v. – pervaya tret' XIX v.* [From Russian Comic Opera to “Early” Vaudeville: Genesis, Poetics, Interaction of Genres: The Middle of the 18<sup>th</sup> Century – First Third of the 19<sup>th</sup> Century]. Avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk Moscow. 39 p.
- Orgel, S. (1975). *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley, University of California Press. 95 p.
- Ospovat, K. (2016). *Terror and Pity: Alexander Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia*. Boston, Academic Studies Press. 316 p.
- Perepiska rossiiskoi imperatritsy Eekateriny II i gospodina Vol'tera, prodolzhashchayasya s 1763 po 1778 god: v 2 ch.* [Correspondence of the Russian Correspondence of the Russian Empress Catherine II and Mr. Voltaire, Which Lasted from 1763 to 1778, in 2 parts]. (1803). Part. 2. Moscow, v vol'noi tipografii Gariya i Kompanii. 171 p.
- Petinova, E. (2000). *Freiliny Ee Velichestva* [Maid of Honor of Her Majesty]. Saint Petersburg, Avrora. 61 p.
- Prikazchikova, E. E. (2009). *Antropologicheskaya utopiya Smol'nogo instituta i ee otrazhenie v memuarно-avtobiograficheskoi literature vtoroi poloviny XVIII veka* [Anthropological Utopia of the Smolny Institute and its Reflection in Memoirs and Autobiographical Literature of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century]. In *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 27 (165). Issue 34, pp. 105–115.
- Prikazchikova, E. E. (2022). «Novaya zhenshchina» v dvoryanskoi srede. Smol'nyi institut kak proekt [“New Woman” in the Nobility. Smolny Institute as a Project]. In Repina, L. P. (Ed.). «Kul'tura dukha» vs «Kul'tura razuma»: intellektual'no i vlast' v Britanii i Rossii v XVII–XVIII vekakh: kollektivnaya monografiya. Moscow, Akvilon, pp. 726–746.
- Rzhevskiy, A. A. (1972). *Stikhi v devitse Nelidovoi* [Poems in the Girl Nelidova]. In *Poety XVIII veka: v 2 t.* Vol. 1. Leningrad, Sovetskii pisatel', p. 297.
- Kuleshova, V. I. (Ed.). (1986). *Russkii ocherk. 40–50-e gody XIX veka* [Russian Essay. 40–50s of the XIX Century]. Moscow, MGU. 544 p.
- Shatsky, E. (1990). *Utopiya i traditsiya* [Utopia and Tradition]. Moscow, Progress. 454 p.
- Stepanov, V. P. (2004). *Ot redaktora* [From the Editor]. In Dolgorukov I. M. *Povest' o rozhdenii moem, proiskhozhdenii i vsei zhizni, pisanaya mnoi samim i nachataya v Moskve 1788-go goda v avguste mesyats, na 25-om godu ot rozhdeniya moego v 2 t.* Vol. 1. Saint Petersburg, Nauka, pp. 5–6.
- Sumarokov, A. P. (1957). *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 607 p.
- Sumarokov, A. P. (1980). *Pis'ma* [Letters]. In *Pis'ma russkikh pisatelei XVIII veka*. Leningrad, Nauka, pp. 68–224.
- Volter. (1821). *Zaira, tragediya v pyati deistviyakh, v stikhakh* [Zaira, a Tragedy in Five Acts, in Verse]. Moscow, v tipografii Avgusta Semena. 83 p.
- Vsevolodsky-Gerngross, V. N. (2003). *Teatr v Rossii pri imperatritse Elizavete Petrovne* [Theater in Russia under Empress Elizaveta Petrovna]. Saint Petersburg, Giperion. 336 p.

#### Данные об авторе

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620000, Россия, Екатеринбург, пр-т Ленина, 51.  
E-mail: miegata-logos@yandex.ru.

#### Authors' information

Prikazchikova Elena Evgenyevna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russia).