

УДК 821.82-221

**«ГАЛАНТНЫЙ ТЕАТР» ЕКАТЕРИНЫ II:
МОДЕЛЬ И ЕЁ ФУНКЦИИ**

Акимова Т.И.,

д.ф.н., доцент

*Национальный исследовательский Мордовский Государственный университет
им. Н.П. Огарева, Саранск, Россия*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00452 «Екатерина II: личность, творчество, эпоха. Энциклопедический словарь»

Аннотация: Цель статьи – показать, на какие европейские модели опиралась Екатерина II при создании своего комедийного театра, называемого ею «Эрмитажный», но который по структурным особенностям можно назвать «галантным». В задачи статьи входило рассмотреть комедийную традицию, заложенную Людовиком XIV и воплощённую Мольером и Мариво; выявить функции «галантного театра» писательницы-императрицы. При помощи культурно-исторического и структурного методов в работе рассматривается «галантный диалог» как авторская стратегия Екатерины II, которая реализуется в новом способе коммуникации автора-государыни с подданными. Монархиня утверждает модель поведения, основанную на уважительном отношении дворян друг к другу и к власти, предполагающую их ответственность за поступки и принятые решения. Российское просвещение получает вектор более терпимого и участливого отношения зрителей-дворян как к тем, кто стоит на более высокой ступени социальной лестницы – к сановникам государыни, так и к тем, кто занимает низкое социальное положение – к слугам. Используя средний языковой регистр, Екатерина демонстрирует умение общаться с демократично

настроенными кругами, галантно манипулируя дистанцией между властью и зрительным залом.

Ключевые слова: творчество Екатерины II, жанр комедии, галантность, модель поведения дворян, «модель» театра, функция.

**"GALLANT THEATER" CATHERINE II:
MODEL AND ITS FUNCTIONS**

Akimova T.I.,

Doctor of Philology. Associate Professor.

N.P.Ogarev Mordovia State University,

Saransk, Russia

The study was carried out with the financial support of RFFI as part of the scientific project No. 18-012-00452 "Catherine II: personality, creativity, era. Encyclopedic Dictionary "

Summary: The purpose of the article is to show which European models Catherine II relied on when creating her comedy theater, called the Hermitage Theater, but which can be called "gallant" in terms of structural features. The tasks of the article were to consider the comedy tradition laid down by Louis XIV and embodied by playwrights such as Moliere and Marivo, as well as to identify the functions of the "gallant theater" of the empress writer. With the help of cultural, historical and structural methods, the work considers such an author's strategy of Catherine II as a "gallant dialogue," which is implemented in a new way of communication between the author-sovereign and his subjects. The Russian monarchy approves a model of behavior based on a respectful attitude of nobles to each other and to power, but at the same time assuming their responsibility for actions and decisions made. Russian education receives a vector of a more tolerant and frequent attitude of nobleman spectators both to those who stand on the higher stage of the social ladder - to dignitaries of the sovereign, and to those who occupy a low social position - to servants. Using the middle language register, Catherine demonstrates the ability to communicate with democratic circles, but at the

same time gallantly manipulates the distance between the authorities and the auditorium.

Key words: the work of Catherine II, the genre of comedy, gallantry, the model of behavior of nobles, the "model" of the theater, function.

О пристрастии Екатерины II к театру писали почти все биографы императрицы, поскольку из всего многообразия литературных форм, служащих для выражения авторского «Я» венценосной писательницы, был только один традиционный классицистический жанр – жанр комедии. Все остальные литературные жанры, выходявшие из-под пера писательницы-императрицы, – письма, мемуары, публицистические статьи, сказки, комические оперы, исторические и педагогические сочинения, – не вписывались в существующую систему классицизма и указывали на формирование новой художественной парадигмы, в которой менялось и положение автора, и положение читателя, а в связи с этим менялась и сама модель литературного творчества. И если в мемуарном или публицистических жанрах она выступала поистине революционеркой, впервые устанавливающая (явно или скрыто) диалог с читателем в российском литературном процессе, то в комедийном жанре уже существовали прецеденты обращения венценосных особ к искусству театра как способу воздействия на подданных, однако и здесь российская государыня демонстрировала новации и различные варианты переосмысления исходных образцов.

Наглядный пример для большинства государей Европы подавал Людовик XIV, определивший театр и комедию важными элементами абсолютистского пространства, когда не отделяется «частное от общественного» [4, с. 97], и в котором «чем более высокое положение занимает человек по рождению или по должности, на которую он поднялся, тем более Природа должна быть в нем отшлифована Искусством» [4, с. 28]. И потому искусство виделось правителям как мощнейшим каналом трансляции монархических идей, Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

так и знаком соотнесенности с определенным социальным статусом, а в век Просвещения оно было призвано осуществлять и «обратную связь», то есть сигнализировать государям о правильности или ошибочности восприятия государственных решений публикой. Такая идеологическая нагрузка искусства XVIII века свидетельствовала о перестройке «всего человеческого сознания» [12, с. 163] и о выдвижении театра на роль фиксирования происходящих преобразований, обусловленных созданием новых элит и в связи с этим новых ролей монарха. Первым представил миру новые роли и новые модели поведения именно Людовик XIV. За ним уже шли Петр I, Фридрих II и Екатерина II.

Модель придворного театра, созданная по воле Людовика XIV усилиями Мольера, Расина и Люлли, распространилась по всей Европе и представала в качестве идеального образца [4, с. 60-61] для правителей тех стран, которые вступали на путь абсолютистской монархии позже французов: Австрия, Пруссия и Россия. Следует отметить, что Екатерина II, взойдя на российский трон, не выбирала данную традицию, она лишь следовала в направлении, указанном Петром I, но поскольку первый российский император интересовался больше технической и практической стороной любого дела, то бывшей немецкой принцессе выпала честь развивать и всячески способствовать процветанию искусств в России. Театр в этой связи оказывался наиболее близким Екатерине по духу и по предоставляемым дворцом возможностям просвещения зала, но императрице скучны были сугубо-классицистические представления Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, которые она вместе с мужем в бытность великокняжеской четой посещала по распоряжению Елизаветы Петровны [14, с. 26].

По причине того, что Екатерина Алексеевна «оставалась чуждой всякому доктринёрству» [5, с. 420], ей важно было утверждать нормативность по-новому, избегая прямолинейных наставлений, о чём она высказывалась еще во «Всякой Всячине». Её привлекала галантная игривость и весёлость Мариво, привнёсшего в театр стиль «изысканной и тонкой болтовни великосветских Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

гостиных» [17, с. 18], а также опирающегося на литературные модели, известные посетителям салонов. Следует добавить, что к этому времени меняется и само понятие галантности, в которое к демонстрации сдержанности – «при контакте с женщинами в условиях салонов мужчины обнаружили себя перед необходимостью подвергнуть решительной ревизии свои животные инстинкты, обуздать грубость и насилие, что и легло в основу истинной, высокой галантности» [6, с. 28], – должно было добавляться понимание отводимой ими особой социальной роли.

Как известно, образцовым галантным произведением XVII века явился пасторальный роман д'Юрфе «Астрея», в котором отразилась новая социальная модель Франции, сложившаяся после времени Религиозных и Гражданских войн, когда «на место воинского и землевладельческого дворянства, опиравшегося преимущественно на натуральное хозяйство, приходит в качестве элитного слоя придворная аристократия с опорой, в первую очередь, на денежную экономику» [25, с. 303]. В романе через взаимоотношения буколических героев читателю представлялись новые социальные отношения, основанные на гармонии и взаимоуважении, как «апология мира и справедливого социального порядка» [24, с. 158]. Роман будоражил умы читателей на протяжении всего XVII века, на его сюжет Лафонтен и Коллас ставят одноименную оперу (1691) [4, с. 264]. Хотя постановка не снискала славу, но и в XVIII веке роман оставался привлекательным сюжетным полотном для разных деятелей искусства, о чем говорило появление «Новой Астреи» и её перевод на русский язык в 1789 году, осуществленный В. Раевским.

Успех романа «Астрея» был во многом обусловлен его театральной составляющей: его герои-пастухи представляли поведенческие маски рыцаря и Прекрасной Дамы, к тому же аспект переодевания героя, составляющий одну из смысловых скреп романного сюжета, по выражению М.М. Бахтина, демонстрировал близость «открытого жанра», к театральной эстетике [26, с. 46]. Несомненно, Мариво опирался на роман де Юрфе, создавая комедии, в которых

Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

«основное препятствие, составляющее нерв перипетии, коренится в самой природе любовного чувства» [2, с. 107] и тем самым выдвигая, по словам М.Л. Андреева, некую дистанцию [2, с. 111] между зрительным залом и тем, что происходило на сцене, но при этом выступая писателем «"играючи", ненавязчиво и тонко мыслящим» [22, с. 339] и утверждающим «рокайльную снисходительность к человеческому несовершенству» [22, с. 339].

Мариво-комедиограф, уже переставший быть популярным в Европе [11, с. 357], но востребованный российской публикой, выдвигал новое, по сравнению с предшественниками, драматургическое качество: умение сочинителя регулировать дистанцию с зрительным залом при сохранении вежливых и почтительных отношений, которое вошло в содержание «галантного диалога» как авторской стратегии Екатерины II и воплотилось в ее комедийном творчестве.

Комедийный театр российской императрицы Екатерины Алексеевны, обусловленный самим «галантным веком» [19, с. 325], складывался из нескольких составляющих: 1) из положения, артикулированного Людовиком XIV, сосредоточивать бразды правления театром в монархических руках, и тем самым, представлять публике желаемую модель поведения; 2) из намерения опираться именно на комедию нравов, в которых действуют герои с наиболее типичными поведенческими ошибками; 3) из желания диктовать свою волю максимально гуманно и мягкосердечно, а потому делая это по-семейному, с заботой и любовью к тем, чьё поведение подвергалось комедийному осмеянию.

Явленная модель екатерининского театра, несмотря на то, что комедии начали создаваться императрицей ещё в 1769 году и разыгрываться в Большом Эрмитаже в 1776 году, должна была воплотиться и в определенном архитектурном решении, придуманном в 1782 году и воплощенном в 1785 году Дж. Кваренги как «Эрмитажный театр», который своим названием уже акцентировал выборность автором зрительного зала, его подчёркнуто «домашне»-аристократический характер («для "домашнего употребления" Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

Екатерины и её окружения» [13, с. 242]), а тем самым утверждал новый способ коммуникации властителя с придворными, о чём должны были свидетельствовать также две книжки «эрмитажных» пословиц [27] государыни и её приближённых [10], появившиеся в 1788 году. По замечанию К.В. Покровского, описывающего бытовую историю эрмитажного театра Екатерины II, «сюжетами для произведений могли послужить какие-либо всем известные, забавные происшествия, личности или отдельные комичные черты последних» [23, с. 5].

Новая поведенческая модель сигнализировала о появлении и нового типа героя, способного к большей степени рефлексии своих поступков, и нового типа автора, представляющего зрителю «галантный» способ обучения, который подразумевал проявление снисхождения к человеческим слабостям. Отчего и критика Екатерины в адрес «недоброжелателей» не предполагала полного сходства, а являла собой некий обобщённый образ и «не стремилась к полной памфлетной портретности» [3, с.148]. Следует подчеркнуть, что такое обобщение конкретных образов писательницей было сопряжено с авторской стратегией «просвещенной монархини» – не унижать и не оскорблять публично дворян, занимающихся государственными делами. Свидетельством того, что она была наблюдательна и знала все «грехи» своих подчинённых, может служить набросок Екатерины II, опубликованный под названием «Портреты нескольких министров», на примере которого можно зафиксировать и критический взгляд императрицы, и её насмешливость: так, давая характеристику графу Панину, государыня отмечала, с одной стороны, его упрямство и чрезмерную увлеченность в частных вопросах, но, с другой стороны, сообщала о том, что «его доля – дела иностранные» [8, с. 710]. Тем самым Екатерина не только смягчала свой критический «приговор» относительно характера и поведения российского вельможи, но и указывала, за что именно она ценит данного государственного деятеля.

Из этого особого подхода властительницы к «чинам» и тем, кто их собой олицетворяет, вытекает и особая природа её комического творчества, заключающаяся в тонком отношении комедиографа к публике и в особом способе разговора монархини со зрителем \ читателем, который не предполагал насилия и открытого сатирического обличения, совмещающего с собой наказание. Такого же снисходительного отношения к государственным мужам Екатерина требовала от зрительного зала, который должен был нести ответственность за собственные «грехи».

Теперь зритель должен был смеяться над недостатками тех, кто не вписывался в утверждённую государыней модель поведения. Сюда подходили те, кто 1) не мог регулировать свои чувства и эмоции; 2) не понимал своего места в социальном устройстве; 3) не умел жить в семье / обществе; 4) не был способен вести аристократическую беседу; 5) не желал самовоспитываться и не доверял государю, заботящемуся о благе всех подданных.

О знании героем своего сердца для устройства собственного счастья говорилось уже в первой комедии Екатерины II «О время», в которой дворянка Христина рассуждала по поводу выбора себе жениха: «Я думаю, что сердце-то у меня есть; и я пойду за него, если он меня возьмет. А ежели не возьмет, то и я не желаю быть за ним» [9, с. 31]. Отсутствие серьёзности и ответственности в предстоящем важном решении со стороны молодой девушки указывало не только на неопытность героини, но и на неправильное воспитание старшим поколением, игнорировавшим желания вступающих в брак людей. Тем самым автором утверждалась большая свобода в выборе молодыми дворянами предстоящей партии, а также повышенная степень ответственности за свои действия. Так, в этой же пьесе персонаж Непустов прямо высказывался о себе, что «Разумно бы и с нашей стороны было, если бы мы сами себя от глупостей, а паче от несбыточных затей и новостей воздерживали» [9, с. 26-27]. По выражению А.Л. Липовского, «к чему может привести забвение этого правила,

показывают комедии "Недоразумения" и "Расстроенная семья осторожками и подозрениями"» [16, с. 84] венценосной писательницы.

Понимание дворянами своих прав и их границ входило теперь в необходимый кодекс поведения российской аристократии, учащейся жить в условиях поной свободы и требования доверия власти. Законы же современной жизни формулировались, по словам П.Т. Морозова, вполне определенно в русле «галантной» комедийной философии: «жизни не переделаешь, а потому следует смотреть на нее снисходительно и не видеть пороков там, где существуют только слабости; безгрешных людей нет; суровая мораль ведет только к озлоблению; "живи – и жить давай другим"» [20, с. 811]. Такая позиция могла существовать только с четкой детерминированностью каждым членом общества своего положения в российском социуме. Любые попытки влиять представителя одного социального класса на другой приводили, согласно комедии «Передняя знатного боярина», к конфузным ситуациям, по которым утверждалась мысль о неразумности разрушать сложившуюся социальную систему в угоду отдельным частным лицам и их идеям.

Продолжением, а отнюдь не особняком [18, с. 19] этого ряда изображения конфузных ситуаций в пьесах, адресованных российским дворянам, стоят «антимасонские комедии» Екатерины II, в которых показывается, как нравственное самовоспитание и доверие к власти российской аристократии должно её уберечь от увлечений масонскими идеями, исповедуемыми, по мнению государыни, шарлатанами, вредящими действиям просвещенной монархии.

Новый тип молодого героя – обучающегося молодого человека или девушки – вбирал в себя всё то, что накапливалось в литературе за годы развития европейской аристократии и отчеканивалось в практической жизни как наиболее терпимый и уважительный способ общежития. Герои екатерининских комедий должны были демонстрировать светский этикет, то есть: уметь задавать

уместные вопросы и проявлять такт в разговоре, не верить слухам и сплетням, а выказывать способность поддержать беседу в шутливой и легкой манере.

Следует заметить, что, выделяя тему слухов и сплетен в отдельную составную часть модели жанра комедии нравов, О.Б. Лебедева доказывает переход этой модели из собственно комедийной в трагедийную [15, с. 184] в связи с возможностью обсуждения зрителями реалий русского быта и тем самым критики решений государственных лиц. Однако негласный запрет на возможный переход и был обозначением границ ведомого диалога автора с публикой – весёлое представление императрицы требовало такого же философско-комического восприятия обсуждаемой проблемы со стороны российских дворян, которые должны были искать недостатки в себе, а не выводить их на уровень размышлений об ошибках государственной системы. Именно этот аспект разрушал стройную систему «галантного диалога» правительницы со своими подданными, всегда пытавшимися, как неразумные дети, выйти за границы дозволенного, а в связи с этим злоупотребить дарованной государыней вольностью и выказать свою злонамеренность.

Добронравие же, по мнению писательницы-императрицы, нужно было выказывать не в обсуждении государственных решений, а во внимании к ближним своим, прежде всего к тем, кто находится на более низкой ступени социальной системы, чем герои-дворяне. Поэтому к общим поведенческим принципам, выражающим галантное обхождение, необходимо добавить и почтительное отношение к прислуге, которая в комедиях Екатерины II, как правило, опытнее и старше молодого героя и выступает в качестве мудрых резонёров монархини. Таким образом, само комедийное слово венценосной писательницы было направлено на несоблюдение разговорного этикета и нарушение утверждающихся аристократических норм поведения, которые демонстрировали дворянскую неблагодарность за все те дарованные свободы, которые российское общество получило еще в 1762 году и которые окончательно были закреплены в манифесте 1785 года. «Галантный театр» предполагал умение

Дневник науки | www.dnevniknauki.ru | СМИ Эл № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327

публики слышать автора и реагировать на его шутки в определённом русле – не злобно, а почтительно и уважительно, сообразно с отношением к страшим в семье. Уже первая комедия государыни «О Время!», адресованная прежде всего молодым аристократам, вступающим в свет, подразумевала освоение ими в первую очередь языка аристократической беседы, по выражению А.Г. Евстратова, «единственно пригодного для изъяснения любовных чувств» [7, с. 21]. Перевод регистра из зоны сатиры и злосердечия в область добрых чувств и любовных взаимоотношений и был основной целью «галантного диалога» императрицы.

Отдельного разговора заслуживает вопрос о языке комедий Екатерины II. Галантные комедии Мариво представляли публике прежде всего игривые диалоги партнеров, в которых разрешались конфликтные ситуации. Российская государыня не только не стремилась к воссозданию любовных конфликтов, но и демонстративно опиралась на опыт петровской драматургии с ее намеренно просторечными оборотами, которые носили «идеологически-знаковый характер» [21, с. 200]. Зарождавшееся при Петре I явление трансляции государственных решений посредством искусства требовало свободного от церковнославянизмов разговорного языка, вследствие чего он представлял собой скопление славянских диалектов и варваризмов с целью максимального воздействия на самую широкую аудиторию. Возвращаясь к данной традиции в период расцвета классицизма, утверждавшего отрегулированные формы, Екатерина II не только продолжала установку «государственного послания в народ», но и реализовывала собственные стратегии, прежде всего, ведения «галантного диалога», при помощи которого монархиня выступала как бы от лица народа, объяснялась с ним на его языке и умяляла своё положение до статуса «служанки народа», то есть, заботящейся о благе всего общества. В связи с этим представляется говорить об особых функциях екатерининской модели театра.

Функции «галантного» театра Екатерины II можно свести к следующему: 1) утвердить сильную власть и подчеркнуть её преимущества перед неопытными в государственном деле частными лицами, прежде всего представителями масонства; 2) наладить коммуникацию со зрителями, осторожно показывая примеры неправильного поведения подданных; 3) смешить весело и поучительно; 4) подавать положительные примеры современных героев; 5) учить терпимости к человеческим слабостям, которые есть у всех, но у должностных лиц более заметные и оттого более критикуемые.

Обращаясь через театр и драматургию к подданным, венценосная писательница не только утверждала особую модель поведения дворян, но и открывала для российских сочинителей новые формы творчества, в которых забота о читателе и его вкусе будет стоять первоочередной задачей для последующего поколения отечественных авторов.

Библиографический список

1. Акимова Т. И. Масонство как «антипросвещение» в комедиях Екатерины II / Т.И. Акимова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. т. 14, №2(4), 2012. – С. 984-989.
2. Андреев М. Л. Классическая европейская комедия. Структура и формы / М.Л. Андреев. – М.: РГГУ, 2011. – 234 с.
3. Берков П. Н. История русской комедии XVIII века / П.Н. Берков. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 392 с.
4. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист / Ф. Боссан / Пер. с фр. А. Булычевой. – М.: Аграф, 2002. – 272 с.
5. Брикнер А. Г. Екатерина II Великая. Ее жизнь и царствование / А.Г. Брикнер. – М.: Эксмо, 2009. – 432 с.
6. Голубков А. В. «Гирлянда Юлии» и галантная антропология во французской салонной культуре XVII – XXIII вв. / А.В. Голубков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 6(72). – Ч. 2. – С. 26-29.

7. Евстратов А. Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-х – начале 1770-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Г. Евстратов. – М.: РГГУ, 2009. – 24 с.
8. Екатерина II. Записки императрицы Екатерины Второй / Екатерина II. Репринтное воспроизведение издания 1907 года. – М.: Орбита. 1989. – 748 с.
9. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / Екатерина II / под ред. А. И. Введенского. – СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1893. – 448 с.
10. Эрмитажный театр Великия Екатерины, в котором собраны пьесы, игранные в Эрмитаже Императрицы Екатерины II, сочиненные самою Ею и Особами, составлявшими ее общество / Екатерина II. Пер. с франц. / Ч. 1-2. – М. : Сенат. типогр., 1802. Ч. 1 - 339 с., Ч. 2. – 336 с.
11. Зыкова Е. П. Галантно-героический роман XVII в. в романе Шарлотты Леннокс "Дон Кихот – девица" / Е.П. Зыкова // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох. – М.: Алетейя, 2016. – С. 356-365.
12. Кагарлицкий Ю. И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции / Ю.И. Кагарлицкий. – М.: Искусство, 1987. – 350 с.
13. Клейн И. Русская литература в XVIII веке / И. Клейн. – М.: Индрик, 2010. – 440 с.
14. Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены / А.С. Корндорф. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 624 с.
15. Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков / О.Б. Лебедева. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 472 с.
16. Липовский А. Л. Очерки по истории русской литературы. От эпохи Петра Великого до Пушкина / А.Л. Липовский. – М.: Либроком, 2010. – 256 с. (по изд. : СПб, 1912).

17. Михайлов А. Мариво и его театр / А. Михайлов // Мариво П.К. Комедии. – М.: Искусство, 1961. – С. 5-30.
18. Михайлов О. Екатерина II – императрица, писатель, мемуарист / О. Михайлов // Сочинения Екатерины II. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 3- 20.
19. Мокульский С. С. История западноевропейского театра / С.С. Мокульский. В 2 ч. – СПб.: Планета музыки; Лань. 2011. – 720 с.
20. Морозов П. Т. Екатерина II как писательница / П.Т. Морозов // Екатерина II: Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2006. – 1064 с.
21. Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I / М.П. Одесский. – М.: РГГУ, 1999. – 238 с.
22. Пахсарьян Н. Т. «Комическая философия» в комедиях Мариво / Н.Т. Пахсарьян // XVIII век: литература как философия, философия как литература. – М.: Экон-информ, 2010. – С. 334-341.
23. Покровский К. В. К бытовой истории Эрмитажного театра императрицы Екатерины II / К.В. Покровский. – М.: Тип. Штаба Московского военного Округа, 1907. – 18 с.
24. Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах / К.А. Чекалов. – М.: Наследие, 2001. – 208 с.
25. Элиас Н. Придворное общество. Исследования по социологии короля и придворной аристократии / Н. Элиас / Пер. с нем. А.П. Кухтенкова, К.А. Левинсона, А.М. Перлова и др. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 368 с.
26. Sasse S. Michail Bachtin zur Einführung / S. Sasse. – Hamburg, Junius, 2010. – 222 S.
27. Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, Impératrice de Russie; composé par cette princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers / Catherine II. – Paris, [1799]. Vol. 1. 438 pp., Vol 2. – 432 pp.