

**PRO KHNITN**



## Образцовый памятник международного сотрудничества

*Клаудия Дженсен, Ингрид Майер.*  
Придворный театр в России XVII века.  
Новые источники. М.: Индрик, 2016. –  
200 с.

В 2016 в издательстве «Индрик» вышла в свет элегантная книжечка «Придворный театр в России XVII века. Новые источники», посвященная двум театральным представлениям, поставленным при русском дворе за несколько месяцев до «Артаксерсова действия», пьесы пастора И.К. Грегори, с которой 17 октября 1672 г. театр начал свое официальное вхождение в Россию. Монография – плод разысканий Клаудии Дженсен, историка музыки, преподающей в университете штата Вашингтон в Сиэтле (США) и Ингрид Майер, профессора русского языка Упсальского университета (Швеция) – углубляет, систематизирует и предлагает вниманию читателя на русском языке исследования, введенные уже раньше в научный оборот на английском<sup>1</sup>.

Два рассматриваемых спектакля, так называемые «балеты» (по использованной в современных им документах терминологии) являлись на самом деле «смешанным жанром», где импровизированные комические скетчи сопровождалась хореографическими и музыкальными номерами. Представления были дополнены декорационными картинками разного характера, как-то: появление Меркурия с крыльями на голове и на ногах перед «замечательно сотворенной из ветвей»<sup>2</sup> горой, из-за которой поднимался ярко освещенный двуглавый орел; две пирамидальные горы, между которых персонаж по имени Орфей декламировал стихотворный панегирик царю, и т.п. Первый «балет», длившийся около трех часов, готовившийся со многими репетициями, был впервые представлен в феврале 1672 г.

Второй (в два раза длиннее предыдущего) показали в мае того же года. Именно в силу их близости к началу первого придворного театра Дженсен и Майер обоснованно считают эти два спектакля «своего рода прелюдией к длительной последующей традиции»<sup>3</sup>, которой в дальнейшем развитии театрального искусства в России следует придать большее значение.

Как легко убедиться, упоминания об этих «балетах», присутствовавшие в разных документах<sup>4</sup>, в ходе времени привлекали внимание многих театроведов и историков русского театра, но гипотезы, выдвинутые в их отношении, до сих пор еще не породили специальной работы, снабженной подходящим, убедительным документальным материалом. Дженсен и Майер же, при поддержке научной традиции своих учреждений и многочисленных коллег из разных стран, удалось найти ряд неизвестных ранее архивных документов, позволивших не только восстановить с большей обстоятельностью социокультурный контекст, в котором созрели два спектакля, но и прояснить структуру самих спектаклей: исполнительские техники разных актеров, их личность, внешнее (еще наивное) оформление постановок, новую роль впервые введенной музыки, как вокальной, так и инструментальной, и, наконец, место, где происходили спектакли (дворец Ильи Даниловича Милославского, покойного отца первой супруги Алексея Михайловича) и имя организатора представлений (А.С. Матвеев).

Исследование начинается (гл. I: «Якоб Раутенфельс и первые театральные представления в Москве», с. 17–31) с анализа двух изданий воспоминаний Раутенфельса, который, как известно, с 1670 по 1672 г. жил в Москве в доме личного врача царя, доктора Иоганна Костера фон Розенбурга. Первое издание – оригинал 1680 г. *De rebus Moschoviticiis...* на латинском языке; второе – перевод на русский язык 1905–1906 гг.<sup>5</sup>, в котором оказались места, не всегда правильно понятые переводчиком. Сопоставив эти тексты с выявленными ими архивными материалами (подлинники которых приводятся в «Приложениях», с. 163–184), авторам удалось осветить ряд до сих пор не учтенных или плохо интерпретированных мест и намеков. Прежде всего окончательно установлено, что вопреки довольно распространенному мнению, «сцену с танцами», описанную Раутенфельсом, следует идентифицировать не с «Артаксерксовым действием», поставленным пастором Грегори в октябре 1672 г., а с «балетом» февраля того же самого года (кстати, уточнена и дата первого его представления:

16, а не 17 февраля). Кроме того, на основе новых данных авторы высказывают предположение, что сам Раутенфельс не только принял прямое участие в спектакле, но мог быть и автором (или одним из авторов) упомянутого панегирика царю, одной из двух «речей» всего представления. Уточняется также, что торжественные стихи в честь Алексея Михайловича – порученные, как уже подчеркнуто, персонажу по имени «Орфей», роль и значение которого подстегнули воображение многих исследователей – были произнесены на немецком языке одним из сыновей доктора Розенбурга<sup>6</sup>.

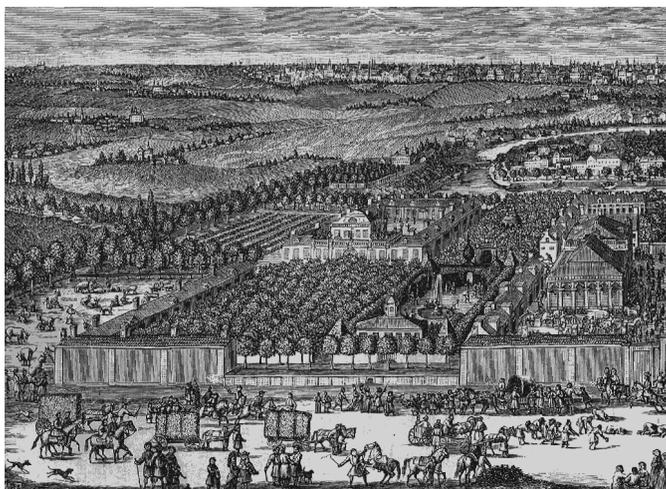
Новые материалы подробно рассмотрены в следующих главах; так во II гл. («Сообщения в печатных газетах о “балете” в Москве», с. 32–42) анализируются газетные свидетельства: одна статья и две коротких заметки, соответственно опубликованные в гамбургском *Nordischer Mercurius* («Северном Меркурии»), в *Oprechte Haeremse Courant* («Настоящей голландской газете») и в амстердамской газете, издававшейся на французском языке, *Gazette d'Amsterdam*. В III гл. («Свидетельства о театре из дипломатических источников», с. 43–80) дотошно изучаются несколько донесений, адресованных разным представителям шведского государства.

В целом, это ряд документов, которые благодаря их разнообразию, месту выпуска и различному авторству наглядно представляют густую сеть дипломатических связей, в том числе отраженных в тогдашней прессе, вписывающих русскую столицу в западноевропейский мир уже в конце XVII в., в конкретном случае в немецкоязычные страны. Помимо этого, позволив перекрестные сравнения, данные материалы дали авторам возможность подкрепить свои изначально выдвинутые тезисы. В этой части работы весьма значимым кажется подчеркивание роли, сыгранной в двух спектаклях инструментальной музыкой, использованной то для исполнения, так сказать, «концертных» вставных номеров, то (как будет и в будущих пьесах) для аккомпанемента вокальных выступлений. Это совсем новая, даже революционная для России особенность, важность которой можно оценить по достоинству, если вспомнить, что тот самый Алексей Михайлович, которому, согласно всем источникам, новая «потеха» доставила большое удовольствие, в 1648 г., когда церковь еще оказывала на его культурную политику сильное влияние, выпустил указ, запрещающий игрища скоморохов, в том числе и выступления, сопровождавшиеся музыкальными инструментами, как нежелательный пережиток язычества.

В IV и V гл. («Кто играл в представлениях?», с. 81–94 и «Кто автор сообщений?», с. 95–108) авторы рассматривают участников представления: группу живущих в Москве иностранцев (в большинстве – немецких купцов), а также выясняют возможных авторов разных документальных источников, воссоздавая и здесь интересную картину как культурной атмосферы царского двора, так и более свободной и пестрой жизни иностранной составляющей московского населения.

Учитывая, что второй «балет» был поставлен 18 мая, естественно, что исследование не могло не остановиться на миссии полковника Николая фон Штадена, которому именно за три дня до второго представления (15 мая) было поручено призвать на русскую службу иностранных профессиональных комедиантов. Не прошли они и мимо указа Алексея Михайловича иноземцу Иоганну Готфриду Грегори «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии “Книгу Есфирь”»<sup>7</sup>. Особое достоинство главы VI («Подготовка к созданию постоянного придворного театра: поиски актеров за рубежом», с. 109–126) состоит в подробной реконструкции переговоров, происходивших между фон Штаденом, с одной стороны, и актрисой Анной Элизабет Паульсен, женой Карла Андреаса Паульсена и тещей Иоганна Фельтена (двух наиболее знаменитых немецких комиков эпохи Алексея Михайловича), с другой. Предложенные авторами документы раскрывают очень ценные подробности театральной жизни немецких земель во второй половине XVII в. и, в частности, знакомят читателя с предпринимательскими принципами труппы Паульсена–Фельтена, о деятельности которой пастор Грегори во время своих пребываний в Германии, по всей вероятности, имел известие. Нельзя притом забывать, что через три десятилетия труппа Кунста и Фюрста введет в петровскую Россию именно исполнительские приемы и репертуар коллектива Паульсена–Фельтена.

Исполнительской технике, свойственной западноевропейскому театру, посвящена VII и последняя глава («Исполнительские традиции европейского театра и их влияние на пьесы придворного театра», с. 127–150), в которой особое внимание уделено образу Пикельгерринга (по-русски – «маринованная селедка»), балагуру и обжоре, не раз упоминаемому в ходе работы. Присутствие Пикельгерринга в спектаклях февраля и мая 1672 г. справедливо связано с тем, что в силу его «повсеместного распространения <...> по всей Германии, а также в других регионах Северной Европы»<sup>8</sup> персонаж, происходящий из английской комедии, был хорошо известен актерам-любителям, исполнявшим эти



Немецкая слобода в конце XVII в. Гравюра Г. де Витта

два «балета». Однако – утверждают авторы – важность Пикельгерринга не заключается только в «центральности» отданной ему роли, весьма развлекшей царскую семью<sup>9</sup>, но и в том, что в последующие годы этот образ снова появится в некоторых пьесах придворного театра и Алексея Михайловича, и Петра I. Итак, к введению музыкального элемента и использованию какого-то «вдохновения» классического происхождения (образам Меркурия и Орфея, воскрешенным в «балетах»), соответствует в последующем придворном театре предполагавшаяся постановка пьесы о Бахусе и Венусе) добавляется третий важный элемент в поддержку тезиса авторов, по которому две постановки первой половины 1672 г. имеют прямую, так сказать «генетическую» связь с будущим придворным театром Алексея Михайловича – тезис подтвержденный еще и в конечном итоговом «Заключении» (с. 151–161).

Эта последняя часть монографии, несмотря на многие, безусловно, сильные места, все-таки вызывает некоторое сожаление научного порядка. Владая достаточно большим багажом документального материала, хотелось бы, чтобы авторы на этом этапе своего исследования ответили на вопрос: что могло побудить Алексея Михайловича перейти от спектаклей, состоявших из ряда сценок (многие из которых носили сугубо комический характер), «весьма условно связанных друг с другом (или вовсе никак не связанных)»<sup>10</sup>, к «Артаксерксову действу» – к пьесе,

основанной на библейском сюжете, с последовательным, хорошо разработанным развитием, хотя и не лишенной некоторых фарсовых черт (напомним персону палача-шута Мопса)? Другими словами – что могло обусловить переход из шуточного, чисто развлекательного начала, преобладающего в спектаклях февраля и мая, к началу драматическому, преобладающему в истории Есфири и в последующих пьесах? Замечая, что «Артаксерксово действо» находилось «под влиянием других видов западной драматической традиции, в том числе школьной драмы <...> и многоактных нарративных пьес (в особенности таких, темы которых были популярными в обрядах немецких лютеран)»<sup>11</sup>, сами авторы подчеркивают существенную смену тона, резкий переход от представлений, ориентированных на визуальное восприятие, к спектаклю «высокого» вдохновения, базирующемуся на диалоге, на значимости слова. Переход этот, однако, никак не мотивирован.

Очень надеюсь, что в будущем (так как авторы обещают продолжать заниматься придворным театром Алексея Михайловича) они обратят свое внимание и на эту проблему. Пользуясь содействием исследователей из многих стран, их разыскания смогут скоро воплотиться в книгу, которая, несомненно, станет столь образцовым памятником международного сотрудничества, как и рецензируемая монография.

Мариалуиза Феррацци

- <sup>1</sup> *Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672*, «Scando-Slavica». 59:2, 2013. P. 145–184 и *Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre*. «Scando-Slavica». 61:1, 2015. P. 7–56.
- <sup>2</sup> *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид*. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: «Индрик», 2016. С. 64.
- <sup>3</sup> Там же. С. 11.
- <sup>4</sup> См.: *Reutenfels J. De rebus Moschoviticis ad Serenissimum Magnum Hetruriae Ducem Cosmum Tertium*. Patavii, 1680; а также *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
- <sup>5</sup> *Рейтенфельс Я.* Сказания светлейшему герцогу тосканскому Козьме третьему о Московии / Чтения на Имп. обществе истории и древности российских при Московском университете. 1905. Кн. 3. Отд. 2. С. I–X, 1–128; Кн. 3. Отд. 3. С. 129–228. М., 1905.

- <sup>6</sup> *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид.* Указ. соч. С. 29 (сноска) и 83.
- <sup>7</sup> *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: О-во истории и древностей российских при Московском университете, 1914. С. 8.
- <sup>8</sup> *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид.* Указ. соч. С. 131.
- <sup>9</sup> В одном из новонайденных авторами дипломатических донесений читается: «Его царское Величество и женская половина царского семейства не раз смеялись, притом во всеуслышание, в особенности в ответ на проделки и ужимки Пикельгерринга». (См. *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид.* Указ. соч. С. 45.)
- <sup>10</sup> Там же. С. 155.
- <sup>11</sup> Там же. С. 142.

## Театр начинается с Орфея...

Не без труда затверженное на студенческой скамье приснопамятное «Артаксерково действие» – с датой и местом премьеры 17 октября 1672 г. в селе Преображенском, казалось бы, безоговорочно останется самым ранним документированным событием в анналах русской театральной истории, и слава его как первенца российского театра никогда не будет поставлена под сомнение. А поводы усомниться в том нет-нет да возникали ... благодаря трудам наших историков и архивистов. Они посеяли семена крамольных подозрений, чреватых разоблачением, и значительно раньше, чем за «Артаксеровым действием» в отечественном театроведении было признано нерушимое «первоначалие».

Пожалуй, впервые возможность подкрепить эти сомнения документальным свидетельством современника обозначилась в капитальном сочинении И.Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях» (1869). Выдающийся русский историк, знаток старинного дворцового быта и этикета, привел отрывок из «Сказаний о Московии»<sup>1</sup> Якова Рейтенфельса, свидетельствующий об особой осведомленности заезжего иностранца в подготовке и осуществлении первого театрального развлечения при дворе Алексея Михайловича. Что характерно, Забелин отделил его от представления «Артаксеркова действия», правда, ошибочно присудив авторство пьесы придворному