

- ⁶ *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид.* Указ. соч. С. 29 (сноска) и 83.
- ⁷ *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: О-во истории и древностей российских при Московском университете, 1914. С. 8.
- ⁸ *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид.* Указ. соч. С. 131.
- ⁹ 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.)
- ¹⁰ Там же. С. 155.
- ¹¹ 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»¹ 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

поэту Симеону Полоцкому, и предложил датировать безымянную театральную забаву 17-м февраля 1672 г. Хронологическая атрибуция Забелина не была принята учеными во внимание, не последовало попытки определить эстетическое своеобразие и новизну описанного театрального события. Зато «противоречивое» свидетельство Рейтенфельса на протяжении полутора веков оставалось камнем преткновения для исследователей русского театра XVII в., причем и отечественных, и западноевропейских. Недоставало новых архивных данных ни для подтверждения факта ранних театральных представлений при дворе, ни для уточнения позиции «Артаксерксова действия» в ряду придворных постановок. Неясным было направление научного поиска. В каких архивохранилищах могли отложиться документы, способные объяснить существенные расхождения между уже сложившимся образом придворного театра и показаниями очевидца, а, возможно, и участника театральных событий в России 1670-х гг.? И больше того, могут ли вообще существовать такие документы, и не напрасен ли сам розыск?

Расширение документальной базы исследования за счет привлечения вновь открытых западноевропейских источников, в которых отразились и цивилизационная дистанция, отделяющая Московию от Европы, и взаимный культурный интерес, раньше и ярче всего проявившийся в устройстве театра в эпоху Алексея Михайловича – основное достоинство исторической монографии «Придворный театр в России XVII века. Новые источники». Это плод совместного труда двух авторов-русистов – американки Клаудии Дженсен, историка русской музыки XVII столетия, преподавателя Вашингтонского университета в Сиэтле, и шведки Ингрид Майер, слависта, профессора русского языка Упсальского университета. Примечательно, что оба исследователя занимаются вопросом культурных взаимосвязей России и Запада, сохраняя научную трезвость в понимании и оценке эстетических явлений XVII в., возникающих на пересечениях культурного движения позднесредневековой Московии и Северной Европы Нового времени. Обратит внимание на книгу и введи в отечественный научный оборот уточненные в ней сведения о раннем этапе русского театра представляется не зазорным, а необходимым и своевременным.

Да, двое зарубежных ученых покусались на каноническую первичность спектакля «Артаксерксово действие», опровергли ее, но сделали это убедительно, на основании недоступных нам долгое время документов из западноевропейских архивов и корректной интерпретации

давно известных источников. Книга была издана в 2016 г. Прошло без малого три года, как она находится в открытом для наших театроведов доступе, но, увы, по сию пору воспроизводится легендарное предание о первых шагах русского театра.

Репертуарная картина придворного театра Алексея Михайловича предстала формально завершенной в отечественных театроведческих работах XX в. Они основаны, по большей части, на фундаментальном своде рукописных материалов, опубликованных С.К. Богоявленским в книге «Московский театр при царях Алексее и Петре» (1914). Видный историк и выдающийся источниковед не стал претендовать в короткой преамбуле к документальному труду на то, чтобы предъявить читателю цельный, исчерпывающий образ первого придворного театра. Он не спешил с выводами: в силу научной добросовестности обращал внимание на лакуны в корпусе документов и отрывочность сведений, имеющих отношение к старинным театральным постановкам. Опубликованный кодекс архивных документов должен был послужить интеллектуальным импульсом для продолжения изыскательской деятельности. В нем намечился целый ряд неразрешенных, «проклятых вопросов» начального периода русского театра, вынесенных на поверхность. Первый из них – вопрос о палатах кремлевского дворца покойного царского тестя Ильи Даниловича Милославского, в которых в мае 1672 г. велись приготовления к неустановленному театральному зрелищу. Туда же, по завершении традиции представлений со смертью венценосного зрителя, велено было снести все, к театру принадлежавшее. Ответа на вопрос: когда и какие комедии бывали в тех палатах, не последовало. Без научного комментария долгое время оставалось и свидетельство Рейтенфельса о представлении иностранцами, проживавшими в Москве, некоего действия с музыкой и танцами на исходе масляной недели 1672 г., во время которого Орфей приветствовал царя стихами, сочиненными на немецком языке. В подтверждение реальности этого театрального развлечения, имевшего место при дворе, и своей к нему причастности, Рейтенфельс привел текст поэтического славословия. Обстоятельный театральный мемуарист дал и описание публики, присутствовавшей на том представлении. Кому из театроведов не памятна царица и царевны, наблюдавшие спектакль через дощатые щели в диковинной, специально для них устроенной «ложе», и зрители, располагавшиеся на сцене? И кто из историков театра не относил эти показания к «Артаксерксову действу»?

Приняв в расчет гипотетическую датировку представления, выдвинутую Забелиным, и уточнив по зарубежным источникам факты биографии ключевого свидетеля московского театрального события, Дженсен и Майер предварительно датируют его 16-м февраля 1672 г., то есть временем, предшествовавшим придворному спектаклю о персидском царе Артаксерксе и его супруге Эсфири. Но корректно интерпретированный литературный источник нуждался в дополнительной верификации. И эту функцию выполнило обнаруженное немецким историком М. Вельке и включенное авторами в Приложение к монографии гамбургское периодическое издание – газета «Северный Меркурий». В нем сообщалось о балете, представленном 16 февраля во дворце Ильи Даниловича Милославского в присутствии царя, «четырех принцев» (двух царевичей и двух влиятельных вельмож, одним из которых был Артамон Сергеевич Матвеев), а также женской половины царского семейства со свитой. Дамы, хотя и сидели за «алым занавесом» (*sic!*), но сияли своей красотой и отлично могли видеть все происходившее на сцене. Указание иностранного корреспондента на сияющую красоту зрительниц, бывших на спектакле в преобладающем большинстве, – не метафора и не фигура речи. Прекрасные лица царицы, царевен и теремных девушек могли видеть те, кто выступал на сцене. Недозволительное прежде проявление публичности в нарушение русского придворного этикета! Дамы не были целиком скрыты за занавесом. Через прорези в нем они невольно являли свою красоту, как «светлые звезды в маленьких облаках» (*sic!*). В газетном сообщении указывались дата и место постановки, количество иноземных исполнителей, равное двенадцати, перечислялись действующие лица балета: четыре римлянина, четыре дикаря, двое пьяных крестьян и двое воришек. Среди персонажей была отдельно упомянута шутовская персона Пикельгерринга, проделки которого, как сообщалось в заметке, особо развеселили присутствовавших. Был указан состав инструментального оркестра, включавший две виолы и виолу да гамба, и исполнявший, конечно, не слышанную при русском дворе европейскую музыку. В сопровождении инструментов звучали два певческих голоса, что, несмотря на новизну, доставило большое удовольствие «женской комнате» (*sic!*)².

Перед нами, очевидно, один из редких и содержательных западных источников по истории русского придворного театра, который нельзя игнорировать и должно принять в научный оборот. Тем более, что в своем роде он не является единичным. Благодаря изыскательской

работе западноевропейских специалистов найдены и опубликованы два сообщения из голландской периодической печати, подтверждающие информацию из Москвы. Три приведенных газетных сообщения, составленных на немецком, голландском и французском языках, свидетельствуют об исключительной важности для европейского корреспондента и его читателей факта первого театрального события в России.

В круг новооткрытых источников входят и исследованные на предмет возможного авторства дипломатические донесения шведского корреспондента из Москвы, содержащие сведения о повторном балетном представлении, которое Дженсен и Майер датируют 18-м мая 1672 г., отмечая его отличия от первого. Редкая удача для театроведа получить в свое распоряжение не сухую информационную справку о спектакле, а подробное описание его сценического образа: декораций, мизансцен, костюмов, театральных эффектов. В конечном итоге, это дает основание исследователям определить типологию первых придворных театральных зрелищ в России, их сходство и различие с последующими драматическими постановками пастора И.Г. Грегори на сцене регулярного «государственного» театра царя Алексея Михайловича.

В первой февральской и второй майской постановках об Орфее, исполненных иностранцами-любителями и пришедшихся по вкусу и ко двору русского государя, использовались сценические приемы, характерные для европейского балета XVII в. В нем сочетались вокальная и инструментальная музыка, танец и поэзия, действие развивалось на основе мифологического сюжета. Во всех сообщениях иностранных резидентов оба московских спектакля названы балетами, что свидетельствует о точном, терминологическом понимании европейцами их сценического жанра. Немногим позже, при подготовке действия о Бахусе и Венусе этим же термином воспользуются московские приказные дьяки. Авторы монографии не усматривают прямой связи московских представлений с французскими придворными балетами XVI–XVII вв., указывая в качестве источника эстетического влияния окказиональные представления XVII столетия при Саксонском дворе, немецкий фарс и итальянскую комедию масок. Дух импровизации и шутовства, бурлеска, царил, по их мнению, на ранней придворной сцене к похвале актерам и к удовольствию публики. Сюжет балетных представлений при европейских дворах XVII в., анализ их эстетического типа в связи с московским «Орфеем» в монографическом исследовании не развернут.

Театр создается людьми, а потому редко бывает анонимным. Опираясь на сведения из московских донесений в Швецию, авторы монографии составляют список тех жителей Немецкой слободы, которым выпало на долю стать авторами и участниками первых придворных представлений. Благодаря вновь обнаруженным научным данным, возникают до сих пор неведомые и укрупняются уже известные театральные персоналии. Многострадальный Тимофей Хазенкруг, иноземный купец и «игрец», (он участвовал в перевозке платья и музыкальных инструментов для спектаклей регулярного придворного театра, а после смерти венценосного театрала обратился с челобитной к его наследнику и просил возместить цену разбитого органа, приобретенного за 1200 рублей и вероломно отобранного Артамоном Матвеевым), опознается как исполнитель центральной роли Пикельгерринга. Бернхард Розенбург, старший сын царского лекаря, в доме которого два года учительствовал Рейтенфельс, исполнил четыре роли в февральском балете, в котором дважды от лица Орфея приветствовал Алексея Михайловича. Он же назван автором всего представления. Наконец, красноречивый Якоб Рейтенфельс, тот самый камень «театроведческого преткновения», документально засвидетельствован в качестве участника, а не зрителя февральского спектакля.

Исследователи пытаются установить и имя автора дипломатических реляций, идущих из Москвы через Нарву в Стокгольм, столь мастерски и подробно запечатлевшего для шведского двора сценическую реальность февральского и майского балетов. Перебирая подходящие кандидатуры из числа московских иноземцев, Дженсен и Майер останавливаются на фигуре Кристофера Коха. На их взгляд, он отвечает необходимым требованиям: находится на службе у шведской короны, немецкий язык для него – родной, запросто бывает в доме главы Посольского приказа Артамона Матвеева. Без его ведома и присутствия не могли состояться первые придворные спектакли с участием иностранцев. Гипотеза о Кохе основана на анализе биографических фактов, а также содержания и стилевых особенностей дипломатических посланий. Уроженец Ревеля, официальный шведский корреспондент в Москве, долгом службы связанный с инициатором царских театральных развлечений, он еженедельно отправлял отчеты о политических событиях в столице, включая в них и наиболее примечательные явления придворной жизни, а кроме того, как зритель посещал театр Алексея Михайловича. Документально зафиксирован факт его присутствия

на октябрьском представлении «Артаксерксова действия». Изучив содержание пространных дипломатических реляций, исследователи не исключают его участия в качестве актера в февральском и майском придворных спектаклях.

В монографии, наконец-то, решена загадка балета об Орфее. Во-первых, снят вопрос о его «гуляющей», гипотетической, датировке. Во-вторых, определено место «Орфея» в репертуаре русского придворного театра и обосновано его театральное первенство. В-третьих, установлены сценические параметры представления и эстетический тип зрелища, к которому прилагается жанровый термин – балет. Как характерное явление XVII в. он не состоял исключительно из танцевальных номеров, о чем документально свидетельствуют его современники, и на чем продолжают настаивать авторы монографии. Не можем удержаться от соблазна, чтобы не подтвердить справедливость суждения двух ученых об эстетическом своеобразии балетных постановок XVII столетия, процитировав не использованный ими, но опубликованный ранее дипломатический источник. В нем засвидетельствованы вкусы, сценические навыки и предпочтительный вид театрального развлечения иноземцев, в марте 1659 г. прибывших из Северной Европы в столицу Московского царства и проведших три месяца в Немецкой слободе. Речь идет о Дневнике Второго датского посольства Г. Ольделанда, который его секретарь Андреас Роде вел в Москве на немецком языке. 3 мая 1659 г. он сделал нижеследующую запись: «Вечером этого дня наш *повар*, который вообще забавный человек, *представил* нам при помощи своих ярыжек или, как он их называл, пажей, *балет* и доставил таким образом *весьма комичное зрелище*»⁵. Иными словами, балетные постановки, являвшие собой зрелище откровенно пародийное, вошли в обычай у жителей Немецкой слободы за десятилетие до своего появления в Кремле. И в феврале, и мае 1672 г. великий государь со своим семейством наблюдал сценическое действие, наспех собранное из комических пантомим, такого же рода, что и члены датского посольства. Импровизации простолюдинов, по случаю и на время завербованных в актеры, потрафили и неискушенным русским зрителям, и выдавшим театральные виды датским посланникам.

В общем месте в истории театра XVII в. успело превратиться утверждение о неосуществленной возможности приезда в Россию, ко двору царя Алексея Михайловича, одной из лучших в Северной Европе бродячих трупп – немецких комедиантов под руководством магистра Иоганна

Фельтена. О заинтересованности московского двора в выступлениях профессиональных актеров свидетельствовала спешная отправка в Курляндию полковника Н. фон Штадена (у авторов монографии фамилия транскрибирована в соответствии с нормами немецкой фонетики: фон Штаден), которая последовала за второй, майской постановкой балета об Орфее. История долгого путешествия фон Штадена в поисках немецких комедиантов подробно изложена в опубликованных С.К. Богоявленским архивных документах. Но, как ни парадоксально, именно среди них и «затерялся» подлинный источник информации о Фельтене, точнее о труппе Паульсена-Фельтена, с представительницей которой полковник вступил в переписку и фактически повел переговоры. Источник этих сведений был всегда под рукой у театроведов. Пространное письмо Анны Элизабет Паульсен, написанное по-немецки, опубликовано с параллельным переводом на русский язык. Но для того, чтобы отыскать в нем отсутствующего Фельтена, понадобилось корректно прокомментировать давно известный текст, установив родственные связи между корреспонденткой и всеми упоминаемыми ею лицами. С этой многотрудной задачей успешно справились авторы монографии, вернувшие в научное обращение проясненный в темных местах ценный историко-театральный источник, который молчал в течение полутора столетий.

Осмысленный поиск и образцовая работа с источниками составляют бесспорное достоинство монографии: авторы находят и обнаруживают новые архивные данные, расширяя документальную базу исследования за счет западноевропейских печатных и рукописных текстов XVII в., тип которых не был актуальным в России. Затянувшееся во времени отсутствие национальных периодических изданий сказалось на информационном отставании от Европы. Растиражированные сообщения из далекой Московии становились достоянием значительного круга читателей и подписчиков, не исчезали бесследно в огне пожаров. Их шансы на сохранение были куда выше, чем у записей, сделанных рукой приказного дьяка для «внутригосударственного пользования». В европейской публицистике и дипломатических донесениях, которые, как доказали К. Дженсен и И. Майер, связаны друг с другом общим авторством, проявляется интерес не только к политическим, но и культурным событиям в России. Им не в пример, литературный этикет русских дипломатических отчетов – так называемых статейных списков – формализован и строг. В нем нет места для проявления эстетического чувства. Он не допускает присутствия личностной интонации ни в описании,

ни в оценке событий культурной жизни Западной Европы, свидетелями которых приходится бывать русским посланникам. Они констатируют сам факт события, но не углубляются в подробности. Исключение же лишь подтверждает правило⁴.

На раннее театральное событие в России – балет об Орфее – авторы монографии смотрят глазами европейцев, стараясь осмыслить его в контексте западноевропейской культуры XVII в. Имеют на это право, поскольку спектакль, хотя и создавался для русского царя, но авторами и исполнителями выступили иноземцы, проживавшие в Немецкой слободе выходцы из Северной Европы. В нем воплотились их знания и представления о театре – и по причине принадлежности преимущественно к купеческому сословию, и в силу отсутствия у них профессионального комедиантского навыка – самые характерные для Европы того времени. Вскользь заметим, что «заказ» на первый придворный спектакль исходил от царя, за его счет была осуществлена постановка, о чем говорят документы, но действовали авторы и участники балета по собственному разумению.

Европейский взгляд предполагает трезвость и объективность эстетической оценки этого первого на сегодняшний день, документально обоснованного события в истории русского театра. Бывшие его современниками и очевидцами рецензенты нарочно обращали внимание своих читателей на грубоватость непосредственной реакции царственной публики, у которой музыка, пение, танцы, внешний вид музыкальных инструментов и сценических костюмов чаще вызывали смех. Авторы монографии как бы извиняются за обидные, порой уничижительные отзывы свидетелей-участников придворного балета о вкусах московских зрителей. Эти нелестные замечания возбуждали в европейских читателях чувство культурного превосходства. Однако, как подмечают исследователи, на представлении февральского балета обнаружил себя, пусть и в диковатой форме, новый культурный интерес русского человека – интерес к театру европейского типа, получивший развитие в драматических постановках театра царя Алексея Михайловича.

На первом представлении придворного балете об Орфее 16 февраля 1672 г. встретились лицом к лицу Европа, вышедшая на сцену, и Россия, занявшая место в зрительном зале. До представления «Артаксерксова действия» оставалось восемь месяцев...

Надежда Ефремова

- ¹ Рукописный латинский протограф «Сказаний светлейшему герцогу Тосканскому Козиме Третьему о Московии» Я. Рейтенфельса утерян и до сих пор не обнаружен, но впервые издан в 1680 г. в Падуе. В 1687 г. в Нюрнберге увидел свет немецкий перевод книги под названием *Das Grosse und mächtige Reich Moscovien* («Великое государство Московское»), конечно, без посвящения Тосканскому герцогу. Считаю необходимым сделать это примечание, поскольку в современной отечественной историографии по непонятной причине бытует мнение, что латинский вариант явился единственной европейской публикацией, и, следовательно, трактат не получил широкой известности в Западной Европе XVII в. По нашему мнению, параллельное существование разноязычных версий одной книги должно бы свидетельствовать об обратном.
- ² В немецком оригинале – *Frauenzimmer*.
- ³ Цит. по: *Роде Андрей*. Посольство Ольделанда // Утверждение династии / Составл. А. Либермана, предисловие, указатель, глоссарий С. Шокарева. М.: Фонд Сергея Дубова РИТА-ПРИНТ, 1997. С. 33.
- ⁴ Описание посольства Боровского наместника Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина во Флоренцию в 1659 г. содержит подробный рассказ о «комедиях», которые игрались в палатах великого герцога Флорентийского (Тосканского) Фердинанда II в присутствии русских послов. Но описание, отступающее от канона статейного списка, составлено не полномочным дипломатом, а лицом, занимавшим в посольстве скромную, незаметную должность и присоединившимся к нему только в Архангельске. См. *Старикова Л.М.* «Призвать в Московское государство мастеров комедию делать» // *Современная драматургия*. 2011. № 3. С. 231–248.