

Следует отметить, что при написании монографии автор успешно сочетала различные научные методы, включая те, которые используются при анализе проблем международного права. Особое внимание она уделила вопросу, связанному с восприятием русской эмиграцией своего фактического бесправия (с. 208–215).

К значимым итогам исследования относятся периодизация, отражающая изменения, происходившие в правовом положении русских эмигрантов в Китае (1917–1924, 1924–1929, 1929–1931, 1931–1945, 1945–1949 гг.), и выявление специфики их правового статуса в различных центрах сосредоточения в этой стране. Достоинством монографии являются также представленные документы и фотографии, позволяющие дополнить и проиллюстрировать анализируемый автором материал.

Труд Е.Н. Наземцевой, безусловно, внесёт важный вклад в историографию российской эмиграции 1920–1940-х гг. Однако данная тема требует дальнейшего исследования. В качестве пожелания на будущее хотелось бы порекомендовать автору подробнее осветить такие вопросы, как роль бывших консулов Российской империи и организаций русских эмигрантов в защите прав русской диаспоры в Китае,

а также отойти от географической изолированности изучаемых проблем.

Необходимо расширить источниковую базу, исследовав материалы Государственного архива Хабаровского края (ф. Р-829 «Союз казаков на Дальнем Востоке», ф. Р-830 «Главное бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурии», ф. Р-1127 «Отделение Бюро по делам российских эмигрантов в Маньчжурии», ф. Р-1128 «Харбинский комитет помощи беженцам»), архива библиотеки Гувэровского института войны, революции и мира при Стэнфордском университете (ф. М.Д. Врангель, ф. Г.М. Семёнов) и Музея русской культуры в Сан-Франциско (ф. Г.К. Гинс, ф. И.К. Окулич и др.).

Примечание

¹ Бармин В.А. Синьцзян в советско-китайских отношениях 1941–1949 гг. Барнаул, 1999; Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае. М., 2008; Кротова М.В. СССР и российская эмиграция в Маньчжурии (1920–1930-е гг.). СПб., 2014; Мелихов Г.В. Российская эмиграция в международных отношениях на Дальнем Востоке. 1925–1932. М., 2007; Моисеев В.А. Синьцзян в советско-китайских отношениях (1917–1987). Алма-Ата, 1988; У Нань Линь. Русская диаспора в Китае 20-х – 30-х гг. XX в. М., 2001; и др.

Ольга Новохатко

Забава как серьёзная вещь, или Зачем царю Алексею Михайловичу понадобился театр*

Olga Novokhatko

(Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, Moscow)

Amusement as a serious matter, of What use Tsar Alexey Mikhailovich made of his theater

Главное впечатление, остающееся от прочтения этой книги — она интригует. Книга как бы распадается на две части — не материальные, а виртуальные, интеллектуальные. Первая часть — это научное исследование,

проведённое на непревзойдённом уровне, тонкое, позитивистское и дотошное (в лучшем, научном смысле этих слов), обогатившее историческую науку множеством интересных открытий. А вторая — попытка

* Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. М.: Индрик, 2016. 199 с.

оценить причинно-следственные связи появления придворного театра в России XVII в.

Казалось бы, за почти 200-летнюю историю изучения начала русского придворного театра о нём сказано практически всё. И принципиальных перемен в картину этого исторического явления авторы работы не вносят. Однако обнаруженные ими новые архивные документы, сопоставление их с уже давно известными публикациями и недавно вышедшими работами дали удивительный результат: как будто в старинную мозаичную картину, не очень хорошо сохранившуюся, но дающую некое представление об изображении, были добавлены новые кусочки смальты, сделавшие образ более полным, чётким, красочным, понятным и связавшим её в единый рисунок. Скрупулёзный лингвистический анализ, источниковедческое сопоставление разноязычных источников позволили К. Дженсен и И. Майер установить множество важных деталей исследуемого события — предысторию, точную датировку первого русского придворного спектакля, количество и состав участников представления (вплоть до имён и рода занятий самодеятельных актёров), их роли в постановке. Столь же квалифицированное расследование дало возможность авторам, хотя и без прямых доказательств, но на основании многих косвенных данных атрибутировать автора анонимных сообщений о первом придворном спектакле 1672 г. — Кристофера Коха, от которого информация о событии распространилась по Европе.

Мне кажется интересным и заслуживающим внимания факт, который К. Дженсен и И. Майер установили относительно термина «балет», неоднократно применявшегося к театральным постановкам при царском дворе и столь же неоднократно смущавшего исследователей и читателей. Очевидно, что в XVII в. такое «смелое» предпринятие вряд ли могло иметь место при московском дворе, учитывая отношение к нему не только церкви, но и общества в целом, даже при возможном живейшем интересе к «балету» монарха. Авторы, как они сами пишут, «подводят черту под многолетними спекуляциями, что некий балет об Орфее каким-либо образом соотносим с современным представлением о балете как виде танцевального искусства» (с. 154). Это не только успокаивает современного читателя, подозревающего, что балет в современном смысле просто дошёл бы до обморока царя и всех его приближённых, но и, говоря уже серьёзно, даёт возможность уточнить терминологию и ранее опубликованных, и вновь найденных документов, а также помогает полнее

представить характер, состав и эволюцию пьес той эпохи, разумеется, не только в России, но и в Европе.

Словно отдельный сыщицкий роман читается сюжет о поиске эмиссаром русского царя фон Штаденом актёров за рубежом — какая труппа и почему именно она должна была прибыть на гастроли в Москву, какую роль сыграла в этом, хотя и не состоявшемся, предприятии энергичная и самостоятельная Анна Элизабет Паульсен. К. Дженсен и И. Майер блестяще разобрались с путаницей имён и псевдонимов, небезосновательно предположив, что фон Штаден пригласил в Москву именно труппу Паульсена—Фельтена.

Особого уважения и искреннего восхищения заслуживает подход исследователей к передаче текстов обнаруженных ими архивных документов (в Приложении). К публикации этих источников К. Дженсен и И. Майер отнеслись с почтением, бережностью и полным пониманием того, что максимально возможное для широкого издания сохранение особенностей оригинала не только даёт возможность уловить аромат эпохи, но и может в значительной степени влиять на смысл текста (что и было не раз доказано в ходе работы). Родственное мне отношение к публикации источников XVII в. я почувствовала, прочитав в предуведомлении к Приложению: «Слова и буквы в угловых скобках являются нашими предполагаемыми предложениями по реконструкции утраченного текста, пропавшего из-за порчи оригинальных документов — соответственно контексту и нашей интуиции» (с. 163). Последние слова живо перекликаются с высказанным академиком С.М. Каштановым пониманием сути публикации древних текстов: «Издание источников — это не поточное производство, а искусство, требующее высокой квалификации, труда, нравственности и стремления к виртуозности»¹. И, конечно, необходимо произнести слова благодарности авторам и всем участникам издания, приложившим усилия для публикации его на русском языке — тем самым проявлены уважение к российским коллегам, заинтересованность в совместной работе.

Есть и некоторые замечания к изложенным исследователями позициям. Представляется, К. Дженсен и И. Майер (очевидно, вслед за авторами XVII в.) несколько преувеличивают скуку государя, которую А.С. Матвееву приходилось развеивать, устраивая иноземные представления. Развлечения Алексея Михайловича и его двора были разными: и не слишком утончёнными — травля медведей и других зверей, охота, фейерверки и т.п., и вполне высокодуховными — например,

слушание музыки, пусть и не светской европейской, участие в литургических драмах или просмотр их, прослушивание декламаций. Кроме того, трудно не принять во внимание, что Алексей Михайлович был весьма добросовестен, даже дотошен в исполнении государственных обязанностей, не оставлявших ему много времени для досуга (только что закончилась крестьянская война, началась война с Турцией из-за Малороссии); у него было немало увлечений — от организации армии и соколиной охоты, чтения книг и переведённых ему европейских газет до астрологии и астронмии. Нельзя забывать и о недавней женитьбе Алексея Михайловича на юной Н.К. Нарышкиной. Думается, энергия, с которой А.С. Матвеев организовывал театральные представления для царя, объяснялась не только врождённой любознательностью последнего и томительной рутинностью его бытия, но и тем, что А.С. Матвеев, как многие фавориты, старался привязать к себе государя, предоставляя ему всё новые развлечения. Поэтому трудно согласиться с тем, что в жизни Алексея Михайловича «ничего особенного не происходило», а потому «любое мало-мальски развлекательное зрелище казалось желанной возможностью развеять скуку» (с. 139). Тем более что, по оценке и современников, и исследователей, первые постановки весьма далеки от «любого мало-мальски развлекательного зрелища» — это «было событие из ряда вон выходящее» (с. 139).

Несколько неясным выглядит положение об областях, на которые первые театральные представления 1672 г. оказали влияние, в частности, там, где речь идёт о визуальном восприятии. О том, что визуальный ряд производит большое воздействие на эмоциональное, психологическое, ментальное состояние человека, говорить не приходится — это прописная истина. В качестве доказательства влияния первого театрального представления на русских зрителей авторы книги почему-то выбрали метод противопоставления двух зрелищ — аудиенции, данной в 1663/64 г. царём английскому послу Чарльзу Говарду, и театральных постановок 1672 г. «Аудиенция... была обставлена столь блистательно, что, по позднему признанию самих дипломатов, привела их в “смятение своей пышностью и великолепием”, а сам царь, перед которым они предстали, “был подобен сияющему солнцу”» (с. 153). Как бы беря реванш за потрясение представителей высокой европейской культуры, К. Дженсен и И. Майер пишут далее: «Тем не менее, и в февральском и в майском представлениях оказалось множество визуальных новинок для царственных зрителей: это и костюмы, в

особенности главных действующих лиц, и появление горы, “замечательно сотворённой из ветвей”, и сопровождавшие действие световые эффекты, и даже самый вид — а не только звучание — западных музыкальных инструментов» (с. 153). Очевидно, чтобы ещё больше убедить читателя в том, что европейцы оказались сильнее диких русских в произведении друг на друга визуальных эффектов, исследователи добавляют: «Визуальное впечатление было, скорее всего, тем сильнее, что — в случае февральской программы — само по себе представление было совершенно неожиданным, ошеломляюще новым и диковинным» (с. 154). Какое смысловое значение содержалось в визуальном «соревновании двух культур», авторы оставили без объяснения.

Особенно любопытными и поучительными видятся исследования и соображения авторов относительно исполнительских традиций европейского театра и их влияния на пьесы придворного театра в России конца XVII в. Авторы отмечают: «То обстоятельство, что первые постановки 1672 г. не были забыты и оказали влияние на рождение русского театра, связано прежде всего с комической фигурой Пикельхерринга» (с. 128). Позволю себе длинную цитату из книги, которая лучше всего раскрывает этот актёрский образ: «Пикельхерринг, персонаж английской комедии, оказался на континенте лишь в самом конце XVI в. и на протяжении следующего столетия превратился в неотъемлемого героя немецкого и голландского народного (площадного) театра. Он прочно ассоциировался с комедией — гротескно шутовской, балаганной, допускающей буфонаду, паясничанье и фиглярство, сопровождаемой музыкой и танцами. В этом, в сущности, и состояла главнейшая причина того восторженного приёма, который этот персонаж сразу снискал в Европе, где простонародный зритель, конечно, не был способен вникнуть в содержание пьесы, разыгранной на иностранном (то есть на английском) языке, однако наслаждался физической раскованностью, гримасами, проделками и бесчинствами этого шута и безобразника» (с. 128–129).

К. Дженсен и И. Майер ненавязчиво подчёркивают, что грубоватого Пикельхерринга полюбили именно европейское простонародье, в отличие от образованных и, тем более, аристократических слоёв Германии и Нидерландов, и что русский царь и его семья как-то уподобляются именно европейскому плебсу, не знающему языков: «Его Царскому Величеству и уже упомянутым женщинам так понравилось показанное, что они несколько раз сотрясались от хохота, в особенности сам Царь», — цитируют авторы донесение иностранного

агента (с. 61). Думается, однако, что знание иностранных языков немецким и нидерландским обществом всё же преувеличено, а любовь людей всех сословий к незамысловатой, «солёной» (особенно в XVII в.) шутке, возможно, преуменьшено.

Но главное не в этом. По существу, клоунада в самом широком её выражении была единственным не имеющим альтернатив путём внести немецкий театр на русскую почву, как перед этим английский театр — на датскую, немецкую и нидерландскую, итальянский — на французскую и испанскую². Собственно, это подтверждают и сами авторы книги, повествуя о победном шествии английского «площадного» театра по Европе, при том, что тогда уже были известны пьесы Шекспира, Лопе де Вега, ещё ранее Ариосто, Аретино и др.

Язык тела, смех — универсальный международный язык. Это те немногие вещи, могущие объединить разные культуры, даже при всех их экстраординарных различиях. Что характерно: чем грубее, примитивнее шутки — тем они понятнее и приемлемее для публики, как своей, так и иностранной (ещё раз замечу, что речь всё же идёт о XVII в.). Этот язык простого юмора, клоунады без труда преодолевал и социальные перегородки. Во дворцах жили теми же страстями, что и в хижинах, а потому и смеялись над теми же простыми чувствами и явлениями — обжорством, чванством, хитростью, глупостью, скарденностью, хвастовством и т.п.

Кроме того, указанное явление накладывалось на тот факт, что в каждой стране существовали сходные виды культуры, уже подготовившие зрителей к восприятию вещей чужеродных, но по сути близких. Для России XVII в. это были скоморохи, также являвшиеся носителями синтетических форм народного искусства — пения, декламации, игры на музыкальных инструментах, плясок, выступлений в масках, акробатики и т.п. Как известно, скоморохи развлекали отнюдь не только простонародье, их услугами пользовались и бояре, и царский двор³.

В то же время России не были чужды и высокодуховные представления — выросшие из литургических служебных чинцов духовные драмы, или мистерии (употребляя западноевропейскую терминологию), например, Шествие на ослиати, Пещное действо⁴. Нельзя забывать и о русской духовной музыке, интерес к которой распространялся гораздо дальше царского двора. Так, для рядового служилого человека по отечеству было обычным делом заказать у тогдашнего специалиста-«композитора» церковную службу для собственного удовольствия, для исполнения только в своём

вотчинном или домашнем храме. Например, стольник А.И. Безобразов в 1685 г. заказал для церкви в Боровском уезде литургическое богослужение — обедню, а именно, строчную, т.е. в манере древнего русского церковного многоголосия, имевшего мелодическую природу и состоявшегося из голосов-распевов, или, как говорили в XVII в., строк, причём «композитор» был крепостным другого служилого человека: «А Волинскова человек Дмит[рий] Иванов, которой хотел обедни страшные писать, — отчитывался перед А.И. Безобразовым его московский приказчик, — и хотел две обедни принести страшные новарешные, а другие хотел две обедни написать вскоре»⁵.

При исполнении строчного пения несколько голосов начинали в унисон, затем расходились, переплетались, снова сходились, главная строка-партия «опевалась» другими голосами, при этом слоги текста служили опорой для соединения мелодий-распевов. Такой ритм, подчиняющийся только тексту, имел ни с чем не сравнимую пластику, живое дыхание, непредсказуемую многогранность оттенков, тончайшую изменчивость, в противоположность сковывающей свободу исполнения догме нотного текста. Строчное многоголосие предназначалось для небольшого ансамбля чрезвычайно искусных певчих, было камерным, в отличие от приходящих ему на смену знаменного и партесного гармонического нотного пения, которое могло исполняться и большим хором. Новоречными же с середины XVII в. стали называть русские богослужебные певческие книги в противоположность старым, истинноречным или праворечным, где над буквами Ъ и Ь были проставлены музыкальные знаки, и раздельноречным, хомовым, по которым неполногласные Ъ и Ь, а также Й переводились в полногласные. Надо отметить, что строчное пение, одухотворённое, сложное по структуре, свободное, очень мелодичное и «многоцветное» по сочетанию голосов, вплоть до конца XVII в. хорошо знали и любили люди всех сословий, а мастеров, его создававших, высоко ценили⁶.

Разные обстоятельства (гонение церкви на скоморошество, идущее ещё с византийских времён, постепенное угасание литургических мистерий, где одним из главных действующих лиц обязан был быть государь) к середине XVII в. постепенно сузили для русского человека круг зрелищ. А ведь театр — особое искусство, которое по многокомпонентности воздействия — речь, визуальный ряд, музыка, мимика, жесты, прямой контакт актёра со зрителем, их живое человеческое общение, обращение к самым глубоким и важным явлениям человеческой жизни, отклик на них —

не может быть заменено никаким другим видом искусства (и в данном случае речь идёт не только о XVII в.). В результате указанные обстоятельства поставили русскую культуру во второй половине XVII столетия перед необходимостью обрести, помимо имеющихся видов искусств, театральное действо, которое явилось бы компромиссом для всех заинтересованных в нём сторон, удовлетворило бы противодействующие силы. Таким компромиссом мог бы стать европейский театр, прошедший «цензуру» царского дворца и, как это часто бывало, распространившийся бы потом на все слои населения. Собственно, к таким попыткам приступил ещё отец Алексея Михайловича, царь Михаил Фёдорович в 1620–1630-е гг., а потом и в начале 1640-х гг.⁷ В феврале 1672 г. попытку наконец осуществил Алексей Михайлович. Для «внедрения» выбрали вполне благонаправленные сюжеты с перемежающимися их (полностью в духе европейский театров) весёлыми сценками (интерсцениумами).

Здесь для меня и появляется интрига. В России на театральные новшества царя отреагировали довольно вяло, за исключением старообрядцев и некоторых активных приверженцев старины. В народе, как московском, так и всероссийском, широкого возмущения, волнений, выступлений, как, видимо, и жадного интереса, придворные театральные постановки не вызвали. Что же касается Европы, то реакция оказалась несопоставимой по интенсивности с самым явлением и, что интересно, в течение 200 лет сохраняется в историографии, вплоть до последнего времени.

В книге о Московии, законченной после января 1676 г., Я. Раутенфельс⁸ описывает реакцию московского царя на театральное представление как отклик любого человека, увидевшего новое, яркое и красивое представление, хотя при этом в описании сквозит некоторая нотка превосходства взрослого над детьми, иноземца, находящегося, уже по самому факту принадлежности к этой категории людей, выше любого русского: «Русские восприняли его (спектакль. — О.Н.) как необыкновенное и высоко художественное, ибо всё побуждало в них восторг: и невиданные прежде одеяния, и непривычный для них вид театральной сцены, и даже сама удивительная идея, что это нечто иноземное, и к тому же, звуки музыки, никогда ещё ими не слыханной» (с. 24). В таких выражениях автор снисходительно признаёт за русскими способность всё же увидеть в представленном действе нечто высокохудожественное и, главное, с немалым удивлением сам вынужден отметить «удивительную идею», что русские с инте-

ресом и симпатией воспринимают «нечто иноземное».

В марте 1672 г. в гамбургской газете «Nordischer Mercurius» появилась большая статья, озаглавленная «Из Москвы, от 23 февраля» с материалами, как отмечают К. Дженсен и И. Майер, считавшимися в ту эпоху интересными для европейских жителей. Наравне с рассказом о пребывании в Москве и о взаимоотношениях с русским правительством польских дипломатов в заметке подробно описан поставленный «шестнадцатого числа сего месяца» спектакль для царя, его семьи и свиты (с. 34). В конце материала вновь звучит знакомая интонация: «Музыка была исполнена на двух виолах и одной виоле да гама в сопровождении двух певческих голосов, причём всё это, как можно было заметить, сильно позабавило женскую часть зрителей. Сообщаем это здесь, чтобы показать, что всё, что у нас у немцев совершенно привычно, в этих местах является новинкой» (с. 37). Авторы книги не преминули одобрительно отметить характерное завершение заметки: «Таким образом, в завершении статьи констатируется, какой диковинкой для москвитов была уже вошедшая в европейскую обыденность музыка и какое, несмотря на новизну, эстетическое наслаждение она доставила царскому двору» (с. 37). Но ещё более важное заключение делают исследователи далее: «Поскольку театральные представления обычно не попадали на страницы газет, сообщение о спектакле для русского царя выглядит уникально: видимо, эта новость заслуживала отражения в печати и в глазах московского корреспондента, и с точки зрения редактора» (с. 38).

9 апреля 1672 г. известная голландская газета «Oprechte Haerlemse Courant» также опубликовала сообщение о спектакле для русского царя; эти известия, как и в «Nordischer Mercurius» помещены в один ряд с новостями о польском посольстве и о смерти русского патриарха (с. 39). Затем, 12 апреля, о том же было напечатано в выходившей на французском языке газете в Амстердаме (такие издания предназначались для пересылки в Южные Нидерланды и во Францию) (с. 41–42), что ещё раз, по мнению К. Дженсен и И. Майер, совершенно обоснованному, свидетельствует о том, что московское театральное событие заслуживало, с точки зрения издателей, широкой публикации.

Наконец, спектаклю в Москве уделили большое внимание работавшие в России иностранные дипломаты. Несколько «московских писем» шведский корреспондент направил, как тогда было принято, сначала губернатору Ингерманландии в Нарве, а от него — другим

адресатам, в том числе шведскому королю (с. 43). 13 и 27 февраля 1672 г. из Москвы в Швецию отправили послания, содержащие сведения о спектакле в Москве. Во втором из них, между сообщениями о смерти патриарха и взаимоотношениях с польскими посланниками, в ходе подробного описания театрального действия, отмечено: «Удивляются, что Его Царское Величество в окружении всего своего семейства смотрели подобное, потому что прежде ничего похожего смотреть никогда не дозволялось. Его царское величество и женская половина царского семейства не раз смеялись, притом во всеуслышание, в особенности в ответ на проделки и ужимки Пикельхерринга» (с. 45). Наиболее подробное описание спектакля в Москве содержалось в сообщении шведскому правительству под заголовком «Выдержка из донесения из Москвы», написанной 16 февраля 1672 г. Помимо сведений о патриархе и польских дипломатах, это донесение содержит и другую информацию политического свойства — слух о готовящейся якобы казни брата Степана Разина, Фрола (с. 67).

Автором анонимных сообщений шведскому двору, о чём уже упоминалось, был Кристофер Кох — регулярный «корреспондент», информатор шведских властей, что позволяло последним всегда быть в курсе событий в Москве (с. 102). Другими словами, это был шведский шпион, о чём прямо и сообщает в своём исследовании американский историк Хайнц Эллерсик, чью работу (в собственном переводе с английского) цитируют авторы книги: «Впоследствии он стал регулярным “корреспондентом” для шведских дипломатов и для генерал-губернаторов шведской Ингерманландии — или, как это воспринимали в России, “шпионом”» (с. 102).

Во всех видах сообщений, от газет до тайных донесений дипломатов (возможно, ставших основанием для публикаций в газетах), обращает на себя внимание один факт: сведения о театральном представлении у царя приравниваются к информации о политических событиях, ставятся с ними в один ряд. При этом специальные агенты в малейших подробностях сообщали своим правительствам о произошедшем событии — над чем и как сильно смеялись царь или царица, какая музыка и на каких инструментах сыграна, какие были декорации и т.п.

Авторы книги ставят вопрос, с их точки зрения, ранее в историографии не сформулированный и «ключевой для настоящего исследования: существовала ли конкретная причина, пробудившая у Алексея Михайловича столь сильный интерес к театру? И в следующем абзаце утверждают: «Скажем сразу: да,

такая причина существовала» (с. 14), однако, по прочтении книги, чёткого ответа на этот вопрос читатель всё же не находит — может быть, потому, что авторы ищут какой-то особый, глубокий смысл, а объяснение лежит на поверхности. Просто в России XVII в. легко брали и с Запада, и с Востока то, что нравилось, что было необходимо, любопытно, пробовали, отвергали, возвращались, перерабатывали. В этом отношении любопытно обращение того же Алексея Михайловича к диаметрально противоположному (в географическом отношении) источнику заимствований. В царском наказе послу М.Ю. Касимову, отправленному в 1675 г. в Индию, к Аурангзебу I, отмечалось: «А буде обыщутца в Ындийском государстве самые художные мастера каменных мостов и иных изрядных дел, и ему тех мастеров приговаривать в службу великого государя на время. И есть ли бы об них шах поволит, и их к Москве вывезть с собою. Так ж проводить, есть ли в Индее семена огородные или звери небольшие и птицы, от которые в Российском государстве чаять быти плоду, и того, по тому ж купя, вывезть сколько мочно»⁹.

Страна была открыта, но самодостаточна. Очевидно, это удивляло иностранных наблюдателей и удивляет до сих пор. Ведь не зря в Заключении К. Дженсен и И. Майер делают явно для себя непредвиденное, осторожное открытие: «Таким образом, возможно, что эта театральная интерлюдия, постановки которой берут отсчёт в 1672 г. и прекращаются с внезапной смертью царя в 1676 г., позволила высветить неожиданные качества культуры Московского государства в поздний период его существования: желание адаптироваться к обстоятельствам, экспериментировать, проявлять гибкость» (с. 158). Как будто авторам не известно, что в течение всего XVII в. русское правительство было предельно гибким и адаптивным — использовало иностранный опыт для решения самых разных задач. В страну приглашались специалисты в области военного дела, врачи, архитекторы, живописцы, ремесленники, металлурги и мастера других отраслей ремесла и искусства. В большинстве случаев условием их работы в России была передача мастерства русским ученикам.

Разумеется, не обходилось без противников таких заимствований, сторонников самоизоляции России, но это неотъемлемая часть истории страны, и по историческим, и по человеческим меркам не так давно пережившей Смуту, когда государство вместе с национальной самоидентификацией стояли на грани исчезновения. Однако сторонники самоизоляции в её крайних формах всё же оставались в

меньшинстве — в русскую жизнь на разных уровнях и в разных областях (от быта до областей высокой культуры) естественно проникали иноземные новшества. Как в других странах и в другие эпохи, в России брали то, что было нужно для русской жизни, в нужном объёме и в нужном темпе, успевая «прилаживать» к себе и не затрагивая при этом основ своего бытия. И, главное, Россия, как и европейские страны Раннего Нового времени, двигалась в сторону светского мировосприятия.

Поэтому, с моей точки зрения, гораздо интереснее вопрос: почему в общем-то не бог весть какое событие вызвало столь острый интерес в Европе? Ну, подумаешь, состоялся европейский спектакль — при этом с весьма давней историей подготовки — в Москве. Да мало ли было европейских заимствований за все века русской истории и, тем более, в XVII в. — христианство вместе с византийской иконописью и греческой философией, итальянский Кремль и его соборы, Покровский храм на Красной площади, войска нового строя с царствования Михаила Фёдоровича, европейский художественный стиль парсун, книжных иллюстраций Богдана Салтанова (армянина из Персии, приглашённого Алексеем Михайловичем), гравюр и иконописи Симона Ушакова, регулярные сады в Измайлове, партесная музыка, большим любителем которой был Алексей Михайлович — ничего удивительного, что следом пришла и светская европейская музыка.

Что же заставило европейских современников считать первый западный спектакль в Москве событием политического свойства и уделить ему такое большое внимание? Безусловно, для европейца было небезынтересно узнать, что в варварской России начали пробовать «европейские лакомства», что и далёким северным дикарям свойственно что-то человеческое. Это прежде всего льстило тщеславию европейца. «Но для чего и для кого бы эти донесения ни были предназначены, — честно пишут К. Дженсен и И. Майер, — они способствовали укреплению у читателей ощущения превосходства западных театральных традиций на фоне изумительно отсталых в этом отношении русских. Раутенфельс, например, подчёркивал, сколь невысоки запросы первых зрителей театральных представлений в России — ведь на них невероятное впечатление производили сами новинки, которые им довелось увидеть» (с. 161). Как упомянуто выше, эту же точку зрения поддержала газета «Nordischer Mercurius» (с. 161).

Авторам исследования потребовалась немалая смелость, чтобы признаться в европоцентризме (в наилучшем его воплощении),

принять на себя образ «белого человека в пробковом шлеме», снисходительно и свысока бросающего куски еды со своего стола бедным варварам. Ведь даже в лексике К. Дженсен и И. Майер прорывается это несколько ажиотажное ожидание воздействия европейского театра на всю историю России: «Сам же факт ведения подобных переговоров (о приглашении профессиональных актёрских трупп в Россию. — *О.Н.*) приоткрывает на мгновение захватывающую перспективу возможного перенесения в полном объёме западной театральной модели в Московию XVII века. Но этой первой ласточке не суждено было влететь в Москву; лишь «прорубленное» Петром окно в Европу создало возможности для успешного «импорта» аналогичной театральной труппы» (с. 126). Если честно, я не представляю, в чём заключается столь захватывающая увлекательность перспективы перенести в «Московию» модель европейского театра в полном объёме. Что бы это изменило так сразу (или не сразу) в жизни страны? И какой объём имеется в виду — полностью укомплектованная труппа или насаждение в каждом городе по театру?

Однако, очевидно, что для европейских политиков (например, для шведского короля, которому отправлялись донесения) удовлетворения низкого тщеславия европейца над варваром было всё же мало. Может статься, что в известиях об увлечении русского царя театром европейцы хотели увидеть знак, что к огромной, тяжкой на подъём России как будто удалось подобрать хоть какой-нибудь ключик для воздействия, кроме военного.

Возможно, разгадка кроется в словах, написанных анонимным шведским «информатором» (повторим их ещё раз): «Удивляются, что Его Царское Величество в окружении всего своего семейства смотрели подобное, потому что прежде ничего похожего смотреть никогда не позволялось» (с. 45). Можно предположить, что такое нетипичное поведение царя и его семейства (пребывание государя на сомнительном с религиозной точки зрения действии, присутствие на нём женщин, не очень стремившихся скрыть себя, очевидный «европейский», «латинский» характер представления) выглядело в глазах европейца как яркий маркёр в перемене ориентации России на европейские ценности. Уже не раз упоминалось, что донесения о первых московских театральных действиях стоят в одном ряду с информацией о польских дипломатах, т.е. оба явления рассматриваются как внешнеполитические, сопряжённые в отношениях России и Европы. В любом случае, если профессиональный «информатор» столь подробно описывал в

донесениях посещение царским семейством спектакля и его реакцию на него, он был уверен в значимости этой информации для своего правительства — сомнительно, чтобы задачей адресанта было просто позабыть своего короля. К. Дженсен и И. Майер подтверждают эти соображения: «Почти изо всех документов, использованных в данной работе, проистекает вывод, что представления, устроенные в первой половине 1672 г., были для Московии событиями исключительными, необычайными. Их влияние на существовавшую культурную среду и даже самый контекст этих событий, по-видимому, весьма занимал мысли составителей (авторов) этих документов» (с. 160).

Я далеко не привержена теории заговоров, но ведь и авторы книги указывают на тесную дружбу профессионального «разведчика» Кристофера Коха и ближайшего к царю человека, начальника Посольского приказа — А.С. Матвеева. Авторы книги цитируют американского историка Хайнца Эллерсика, писавшего о неприятностях ещё одного, датского, разведчика в Москве: «Отчасти из-за Коха Габель жаловался в письме от ноября 1676 года, что шведы «являются в канцелярию (т.е. в Посольский приказ. — *О.Н.*) как к себе домой, как будто они — местные жители»» (с. 103). Далее авторы книги приводят донесение К. Коха генерал-губернатору Нарвы (а тем самым также, косвенно, и шведскому правительству), «что в прошлую субботу А.С. Матвеев пригласил его (К. Коха. — *О.Н.*) к себе отобедать, а на следующий день они опять встретились — «на комедии», т.е. Кох был на одном из представлений спектакля «Артаксерксово действо» в октябре 1672 г. «В письме также содержатся политические детали, имевшие отношение к их беседе во время трапезы» (с. 103–104). В подстрочном примечании авторы указывают также, что «это не единственное донесение, в котором этот московский корреспондент извещал о том, что его пригласил к себе Матвеев» (с. 104, прим. 121). Широко известно западничество А.С. Матвеева, и нет ничего удивительного и сенсационного в том, что агенты европейских государств пытались использовать его для влияния на русского монарха, употребляя любые подходящие способы, вплоть до личного участия купца-разведчика К. Коха в придворном спектакле, организованном тем же А.С. Матвеевым (с. 107). Любопытно в этом отношении витиеватое, но малопонятное и так и не разъяснённое далее высказывание авторов книги: «И всё же, несмотря на их снисходительную реакцию на эти мероприятия, дипломатические источники и пресса свидетельствуют об активизации в Московском государстве непривычной, но желательной

культурной энергии» (с. 161). Убедена в профессионализме переводчиков, поэтому вопрос остаётся авторам: «желательной» для чего и для кого?

Таким образом, европоцентризм — и культурологический, и политико-прагматический, выступает главным мотивом для столь интенсивного интереса европейцев к первому придворному театру в Москве как в XVII в., так и в последующее время.

Выводы работы одновременно и ожидаемые, и новаторские.

Утверждение, что немецкий театр сильно повлиял на русский придворный театр XVII в. — абсолютно верно и доказательств не требовало. Детали, отдельные факты, приведённые в качестве подтверждения этого положения — новы, искусно проассоциированы с фактами немецкого театрального мира XVII в. и тем самым демонстрируют множество разнообразных многонациональных источников европейского театра, оплодотворившего нарождающийся русский театр. В то же время внимание К. Дженсен и И. Майер к реакции русского зрителя на представленные ему спектакли позволили, как справедливо отметили сами авторы, «более точно представить эволюцию московского придворного театра и движущие силы его начального развития» (с. 149). Небесполезным оказалось для исследователей посмотреть на события и с другой точки зрения — «с позиций западного восприятия этого явления». Это положение предоставило возможность заглянуть во «внутренний мир» европейского театра XVII в., как его зрителя, так и исполнителя (с. 158).

Наиболее же значительным в проделанной работе представляется то, что К. Дженсен и И. Майер, проанализировав и заново осмыслив множество известных и вновь введённых в научный оборот источников, пришли к очень редкому и мудрому выводу: «самое важное состояло в том, что пьесы, разыгранные во вновь созданном придворном театре, отнюдь не представляли собой механическое сцепление уже апробированных на Западе сценических развлечений, предложенных вниманию пассивно им внимающей зрительской аудитории. Напротив, открытые нами новые данные о содержании представлений в первой половине 1672 г. свидетельствуют как раз о том, что в этом процессе вообще не было ничего пассивного: всё наиболее популярное сразу усваивалось и выходило на передний план, а полюбившимся персонажам отводилась всё более заметная роль» (с. 149). Готовность знаменитой труппы Паульсена–Фельтена отправиться на гастроли в Россию, по мнению авторов, «показывает, что эти актёры ясно считали

Московию потенциально многообещающей аудиторией», а расцвет театрального искусства в России к середине XVIII в., «как мы теперь понимаем, вовсе не был насильственным разрывом с консервативным прошлым русской традиции, но оказался частью медленно развивающегося, непрерывного процесса» (с. 159). В этих выводах, применённых к истории первого придворного русского театра, прекрасно сформулирована позиция России XVII в. по отношению к восприятию западной культуры, западного влияния вообще и в то же время сделана попытка преодоления европоцентризма, мешающего понять не только других, но и себя. А это так актуально.

Примечания

¹ *Каштанов С.М.* Актовая археография. М., 1998. С. 299.

² См., например: *Дживилегов А.К.* Итальянская народная комедия. М., 1954; *Duchartre P.-L.*,

Weaver R.T. The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes. Dover Publications, 1966.

³ *Топычканов А.В., Шамин С.М.* Перформативная культура российского двора XVII в.: литургические действия, выступления скоморохов и артистов, театр // *Российская история.* 2016. № 6. С. 99–100.

⁴ Там же. С. 98–99.

⁵ Архив стольника Андрея Ильича Безобразова / Подг. С.И. Котков, А.А. Новосельский, О.В. Новохатко. Т. I. М., 2012. С. 324.

⁶ См., например: *Трисвятое* / Авт.-сост. Ю.К. Евдокимова, А.В. Конотоп, Н.М. Кореньков. М., 1997.

⁷ *Топычканов А.В., Шамин С.М.* Указ. соч. С. 101–103.

⁸ Авторы специально оговаривают, что используют «исторически правильное написание его фамилии — за исключением тех случаев», когда ссылаются на издания его книги XVII в. и переиздания (с. 21).

⁹ Русско-индийские отношения в XVII в. М., 1958. С. 19.