

## НА ПУТИ К «АРТАКСЕРКСОВУ ДЕЙСТВУ» ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ТЕАТРА: ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИЯ И ЗРЕЛИЩА В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII В.\*

**А. В. Белов**

*Институт российской истории Российской академии наук  
(г. Москва, Россия)*

**Аннотация.** В статье освещается путь развития традиций театра Западной Европы в России первой половины и середины XVII в., т.е. на историческом этапе, который непосредственно предшествовал официально принятой дате появления в стране первого придворного театра, за что принимается представление, данное в селе Преображенском («Артаксерово действо»). Описываются и анализируются основные события XVII столетия, способствующие знакомству, как высших представителей российского общества, так и самых широких слоев населения столичного города с традициями театральных западноевропейских празднеств. Также описываются обстоятельства и формы, в которых эти традиции стали известны москвичам. Оценивается степень новизны западноевропейского театрального дела для Московии, дается оценка причинам, затормозившим процесс проникновения в Россию норм и правил западноевропейской театральной культуры, причем носящих как военно-политический, так и субъективный характер, что было напрямую обусловлено сложными взаимоотношениями России и стран Западной Европы, возникшими в результате событий Смутного времени. Отмечаются малоизвестные моменты не только интереса русского общества к формам театрального искусства стран Запада, но непосредственное привлечение данных форм на службу русского двора, государства, Русской Православной Церкви, в том числе в связи с развитием системы образования, использующей опыт Киевской духовной академии. В работе дается анализ процессов развития театральных традиций в рамках национальной российской культуры, развивающейся под влиянием как внутренних тенденций, так и культурных заимствований у стран Западной Европы. Показываются трудности и неудачи, которые оказали влияние на особенности реализации данного процесса. Дается оценка вклада в него разных лиц, как коренных жителей страны, так и выходцев из-за рубежа, а также предлагается переоценка принятой степени «отсталости» России в деле развития театральной культуры европейского типа.

**Ключевые слова:** театр, западноевропейский театр, придворный театр, Преображенский театр, культура России XVII в.

**\*Работа подготовлена при поддержке РФФИ, проект № 18-09-00047.**

## ON THE WAY TO THE "ARTAXERXES ACT" OF THE PREOBRAZHENSKY THEATER: THEATRICAL TRADITION AND SPECTACLES IN RUSSIA IN THE FIRST HALF OF THE XVII CENTURY\*

**A. V. Belov**

*The Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences  
(Moscow, Russia)*

**Abstract.** *The article highlights the development of the traditions of the Western European Theater in Russia in the first half and middle of the 17th century, i.e. at the historical stage that immediately preceded the official date of the first court theater in the country. The date of its appearance is the day of performance given in the village of Preobrazhenskoye ("Artaxerxes action"). The article describes and analyzes the main events of the 17th century that contributed to the acquaintance of both the highest representatives of the Russian society and the broadest segments of the population of the capital city with the traditions of theatrical Western European festivals. It also describes the circumstances and forms in which Muscovites got to know these traditions. The work assesses the degree of novelty of the Western European theatre for Muscovy. The article regards the reasons that slowed the process of penetration of the rules and regulations of the Western European theatrical culture into Russia (the reasons were both military-political and subjective in nature which was directly due to the complex relations between Russia and the countries of Western Europe, which arose as a result of the events of the Time of Troubles). The author notes not only the Russian society's little-known interest in the forms of art of the Western countries but also the direct involvement of these forms in the service of the Russian court, the state, and the Russian Orthodox Church, including the connection with the development of the educational system that uses the experience of the Kiev Theological Academy. The paper analyzes the development of theatrical traditions within the national Russian culture, which is developing under the influence of both internal trends and cultural borrowings from the Western European countries. The difficulties and failures that have influenced the implementation of this process are shown. The author evaluates the contribution of various individuals, both native residents of the country and people from abroad, and suggests a re-evaluation of the accepted degree of "backwardness" of Russia in the development of European-type theater culture.*

**Keywords:** *theater, Western European theater, court theater, Preobrazhensky theater, culture of Russia of the XVII century.*

**\* The reported study was funded by RFBR, project number 18-09-00047.**

Отчет нашей театральной истории традиционной ведется от 17 октября 1672 г., когда на сцене придворного театра царя Алексей Михайловича, в его загородной резиденции селе Преображенском для узкого круга придворной знати было дано представление «Артаксерово действо», длившееся без перерыва шесть часов подряд. Избранность данного события как изначального, наряду, например, с решением боярской думы «морским судам быть», давно стало хрестоматийным. При этом как и многие подобные даты оно являются не столько результатом отражения процесса, сколько фиксация вехи в данном процессе. Как правило наиболее заметной для исследователя того периода, когда на этот процесс было впервые обращено пристальное внимание. Данное выделение скорее определенный исторический взгляда на процесс, в то время как сам процесс (в том числе такой тонкий как становление нового направления национальной культуры) всегда имеет более глубокие корни и обширные обстоятельства.

История театра – неотъемлемая часть художественной культуры цивилизации Западной Европы. Не удивительно поэтому, что, проводя прозападную модернизацию России, Петр I наряду с медициной, военным делом и другими вопросами, обращал большое внимание на театр. Считал его внедрение обязательным.

К моменту начала реформ Петра западноевропейские театральные традиции насчитывали не одно столетие и пустили глубокие корни на своей национальной почве. По-видимому, первые городские европейские театры появились в Италии в XVI в. К этому времени относится функционирование т.н. «комедии искусства», участники которой выступали как члены единой актерской корпорации [1, с. 9]. В следующем XVII столетии уже «все города Италии пожелали иметь свои постоянные театры» [3, с. 11]. Для России подобная практика была, конечно же, в новинку, но в деле создания постоянного городского театра разрыв России со старнами Западного мира не было таким уж колоссальным, как это традиционно принято считать. Так, например, во Франции, считавшейся образцовой европейской страной эпохи

феодализма, «стали строить постоянные театры только в XVII в. Одним из первых (и важнейших) из них был так называемый «театр Большой Оперы», построенный в Пале-Рояле кардиналом Ришелье, давшим первое свое представление 14 марта 1639 г. Однако долго время его деятельность носила закрытый характер. Публичным театр Пале-Рояль стал только в 1661 г., когда Людовик XIV «подарил» его Мольеру [3, с. 12].

Нельзя сказать и то, что далекая Московия, по сути отрезанная от Европы расстояниями, и многочисленными проблемами с соседями, требующими первоочередного решения, ничего не знала о традиции театрального действия на Западе. Документы Посольского приказа демонстрируют, что при Иване Грозном в Москве активно интересовались иностранными «играми» и «потехами» [16, с. 35]. В 1658 г. одним из зрителей спектакля, данного во Флоренции, стал Василий Богданович Лихачев, составивший по этому поводу подробный отчет в Москву. Еще ранее в середине XV столетия наблюдателем «Пещного действия» был суздальский епископ Авраамий. В конце XVII в. подробную фиксацию венецианской театральной традиции оставил в своем дневнике П. А. Толстой. Подробное описание подобных зрелищ сразу несколькими очевидцами из России, указывает как на явный интерес к увиденному [9], так и на знакомство с подобного рода формами общественного развлечения.

Помимо вышеприведенных фактов западная театральная традиция оставила, по крайней мере еще один причем глубочайший след в исторической памяти русского народа. Пришедший в начале XVI в. на непродолжительный период к власти в Москве Лжедмитрий I, по свидетельству очевидца «сотворил себе в маловременной жизни потеху». Речь идет судя по всему о масштабном и что важно публичном театральном представлении «о сотворении ада на Москве-реке». Под данным определением, скорее всего, подразумевалось сооружение вертикального трехъярусного театрального пространства (ад-земля-рай) – традиционного для западноевропейского театра. В нижней части, размещался люцифер, который (по свидетельству того же мемуариста) «имеющ у себя три главы, и содела обоюду челюсти его от меди бряцало велие; егда же разверзает челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его, зубы же ему емеющу оскабление, и ногти ему яко готовы на уха пление, и в ушию его якоже пламени распалавшуся; и постави его, проклятый он, прямо себе, на Москве-реце» [9, с. 67].

Кроме того, Лжедмитрий I привез с собой в Россию значительное число музыкантов, игрой которых часто и с удовольствием наслаждался. Известно, что с только с одной Мариной Мнишек, направляющейся к нему в Московию, в Первопрестольный русский город прибыл оркестр из 26 человек, певчие и органист с 13 слугами [15, с. 41]. Вполне возможно, что число штата «игрецов» неоднократно и значительно пополнялось впоследствии.

Как видим, форма представления, данная для массового московского зрителя уже в начале XVII в., была весьма сложной и зрелищной. Впрочем, под влиянием военно-политического момента и обстоятельств времени первого Самозванца, это привело не к заимствованию, а скорее к категорическому отторжению данного опыта. В чем упрекать собственно «москвлян» не справедливо, т.к. было связано с процессов открытой экспансии причем как военно-политической, так и религиозной. Не случайно в памяти жителей города осталось описание именно нижней части – «ада», т.е. современники напрямую связали увиденное не с театральным творчеством или развлечением, а с образом нечистивого слуги «диаволова», который (как пишет очевидец тех событий) соорудил тот вертеп «себе во обличение... и готову быти в нескончаемые муки вонь на вселении с прочими единомышленники свои» [9, с. 67]. В этом контексте становится понятным, почему после свержения и убийства пропольски настроенного Лжедмитрия I, его труп, брошенный на обозрение, был снабжен символами театрального действия – дудкой и «харей» – маскарадной маской, самой безобразной из всех, что могли найти во дворце [14, с. 360]. Тем самым убитого

царя не только сравнили с шутом-самозванцем, но и припоминали аморальное театральное действо «на Москве-реке». Эти события бесспорно способствовали отторжению в русской среде (на какое-то время) традиций западного театрального действия. Потребовалось более полувека, чтобы хоть как-то избавить память от ужасов Смуты и польской экспансии, а также отделить образы, связанные с военной и идеологической агрессией и пересмотреть свое к ним отношение. Но на этот период за западным театральным искусством накрепко привязались такие обозначения как «бесовская игра» и «пакость душевная» [5, с. 88]. Что давало себя знать и в дальнейшем.

Впрочем, и на этом этапе западноевропейские формы присутствовали в городской жизни. Их носителями были выходцы из стран Европы, проживающие в русских городах. Так как основной (по сути, доминирующей формой) их существования в России была компактность и корпоративность, то данные условия создали самую благоприятную почву для сохранения родной им культуры и для ее (пусть и ограниченного) тиражирования. Так среди московских «немцев» театральные зрелища никем не были отменены или запрещены. В форме домашнего театра они существовали и, наверняка, не только в своей среде, но и в кругу связанных с «немцами» коренных москвичей. О работе одного из таких «домашних» театров на Петровке в Москве в 1664 г. сообщает в своем отчете о поездке в Россию английский посол граф Карлейль [9, с. 69].

Также необходимо отметить, что в результате западноевропейских влияний в русской традиции на протяжении столетий формировались и собственные формы театрального прославления: церковно-обрядового, обрядово-праздничного (с явными чертами архаической древности), демократического. Так, в 1613 г. при избрании на престол Михаила Федоровича по царскому указу была сооружена Потешная Палата – первое театрально-увеселительное здание в России [5, с. 321].

Большую роль в деле развитии традиции театрального творчества на тех же западных (по сути, иезуитских началах) сыграла Киевская Духовная академия, открытая в 1615 г. и быстро ставшая важнейшим православным – культурным, религиозным и просветительским – центром Европы. Основополагающую роль в данном процессе сыграл ее ректор – Петр Могила, который преобразовал Академию по образцу польских иезуитских коллегий. К числу заимствований относился и школьный театр [6, с. 511]. Сценическое дело было введено в практику преподавания на кафедре поэзии (пиитики) и ораторского искусства (риторики). Целью выступало овладение образцовой латинской речью [5, с. 295]. При этом сценарии будущих постановок появлялись двумя путями. Или их писали сами педагогами, чтобы поставить со своими студентами и тем самым освоить необходимый материал. Или, напротив, слушателями-школярами. Главными теоретиками школьного театра выступали иезуиты Донат, Понтан и Скалигер [5, с. 305]. Из Польши эта методика сперва перекечевала на берега Днепра, а затем в рамках церковного и государственного образования в Москву и другие города России (Смоленск, Полоцк, Чернигов, Тверь, Ростов, Ярославль, Тобольск и др. [5, с. 304]).

Важной базой для ее укоренения данной традиций стала, открытая в конце XVII столетия в Москве, Славяно-Греко-Латинская академия. Большой вклад в перенесении традиции школьной драмы из Киева в Москву принадлежал Симеону Полоцкому – крупному церковному деятелю тех лет, поэту и драматургу. К крупнейшему произведению, написанному им специально для сцены, стал спектакль-панегирик «Владимир», где в образец князя-реформатора, борющегося с тьмой заблуждения язычества в защиту истинной веры, выступал Петр I и его реформаторский курс.

Другой важной фигурой на том же поприще стал Дмитрий Ростовский, произведения которого также получили широкое использование в рамках школьного театра. Исследователи выделяют как наиболее интересные две из них:

«Рождественская драма» и «Покаяние грешного человека», которая в частности входила в репертуар первого официально признанного русского театра Федора Волкова, созданного в Ярославле [15, с. 21].

Основой для школьного театра являлись библейские и евангельские сюжеты и тексты. Наибольшей популярностью пользовались истории о земной жизни Христа. За тем шли жития святых (агиографические сюжеты), а за ними – религиозные притчи и некоторые другие темы [9, с. 70]. В первую очередь панегирические спектакли, так же заимствованные из практики иезуитских школ. Их готовили в ожидании прибытия в Академию высокопоставленного гостя для прославления поступков благодетеля или политика.

Символичность образов предопределило наличие в спектакле устойчивых образов и символов. Это в частности, проявлялось в сценическом костюме, призванном преподнести героя в соответствии с его образом. В связи с чем выработалась определенная система, описанная в книге 1650 г. немецкого иезуита Масена «Зерцало образов потаенной истины, показующие символы...». Согласно ей «Золотой век» изображался в виде «прекрасной девы с натурально распущенными волосами в золотой одежде». «Железный век» – «деве вооруженной», в «одеянии цвета железа с волчьей головой на шлеме, правой рукой, потрясающей меч, в левой держащая щит с изображением ужасного чудовища». Еще один персонаж – «Вера», так же выступала в образе «девы», но «в одеянии белом, с крестом в одной руке и с чашей в другой», «Невинность» выходила на сцену в белых одеждах с ягнцем (агнцем) и парой голубиц и т.д. При этом русские драматурги внесли в данную систему и свое видение. Так, например, Дмитрий Ростовский вывел «Невинность» в белых одеяниях, но с двумя чашами, аллегорически символизирующими кровь убитых вифлеемских младенцев и слезы их матерей [9, с. 73–74].

Известно, что в ходе представлений школяры часто использовали такие эффекты как молния, пламя, пожар. Прибегали и к театру теней. При оформлении сцены устанавливали занавесы, которые вывешивались на заднем фоне и из-за которых выходили артисты. Знали «конструкции» - разделение пространства на два вертикальных сектора: верхний – небо, нижний – земля, по сторонам некоторого игрались сцены рая и ада. Этот прием был явно позаимствован у европейского средневекового театра. Использовались в ученическом театре уже и специальные театральные машины [5, с. 317].

Помимо польских традиций русско-украинский школьный театр унаследовал нормы гуманистической драмы: классические сюжеты и структура спектакля (пролог, эпилог, иногда антипролог, и несколько действий – от трех до пяти и более). Оказала на него влияние церковь, придавая ученическим спектаклям проповеднические черты и способствовавшая отказу от классического сюжета в пользу легендарно-библейской тематики. Третьим источником развития данного типа искусства в России стал средневековый европейский театр, передавший спектаклям, как Киева, так и Москвы, и других русских городов аллегорические фигуры [9, с. 69] («Мудрость», «Целомудрие» и т.д.). Таким образом, говорить о полном отсутствии связей в развитии культурной театральной традиции России со странами Западной Европы, нельзя.

Даже в годы, последовавшие непосредственно за периодом Смутного времени, при дворе первого царя из династии Романовых – Михаила Федоровича [7, с. 14] – постоянно находились западноевропейские игроки-потешники (Анс и Мелхарт Лун, поляк Юшка Прскура, «немчины» Иван Семенов Лодыгин, Юрий Воин-Брант, Иван Ермис и др. Правда, их трудно отнести к какому-то направлению театральной действия. Подалуй, ближе всего их умениям стоят к современному искусство цирка или эстрады. Так, например, Макарка и Ивашка Андреевы были «метальниками» (прыгунами). При этом для обучения данному ремеслу к ним приставлялись русские ребята. Так Лодыгин учил 5 человек «по канатам ходить и танцевать и всяким потехам», а еще 20

набирались у него азам игры на барабанах [5, с. 321].

Первая зафиксированная попытка пригласить к русскому двору актеров относится к 1660 г. Причиной интереса стало с одной стороны, успокоение русской памяти от ужасов польской интервенции, с другой, впечатления от знакомства с театральной жизнью городов, в которых побывали русские войска в ходе войн с Польшей 1654 и 1667 гг. В первую очередь в результате пребывания армии в Вильно, а также в Витебск, Полоцке, Могилеве, Ковно и Гродно [5, с. 323]. Известно, что конце 1660 г. царь Алексей Михайлович поручил англичанину Гебдону выслать в Москву «мастеров комедию делать» [10, с. 368].

Давно утвердилось мнение, что первые спектакли при дворе царя Алексея Михайловича сыграли вскоре после рождения его сына – будущего первого русского императора. Театральная новинка стала прямым следствием этого праздничного события [10, с. 368]. Значение момента и масштаб представления в честь рождения царевича естественно имело исключительное значение и большой масштаб. Но русский двор был готов к этой форме увеселения, распоряжение о подготовке которого относится к 15 мая 1672 г., а само представление – 17 октября того же года. Но еще в 16 февраля [7, с. 31] и в марте при русском дворе было сыграно два полноценных спектакля. В источниках они именуется «балетами», но в тот период точного деления сценического искусства на жанры еще не было [15, с. 32]. Под данным термином чаще всего подразумевалось несколько разнотипных номеров (серия скетчей) с легко узнаваемыми и популярными комическими персонажами. В этот подбор входили также танцы, буффонада, музыка, и выступление одного из персонажей – Орфея, который декламировал стихи (панегирик) в честь высочайшего зрителя. Подобные вирши были прочитаны и в честь царя Алексея Михайловича в ходе выступления февраля 1672 г. До наших дней дошел их текст, состоящий из 9 четверостиший. Приведем первое и последнее из них:

Ужели сей желанный день настал,  
Ужель он нам явился наконец,  
И можем мы служить, на радость нам,  
И потешать тебя великий царь-отец?

.....

Взыграйте ж, струны и восславьте всем  
Того, о ком я здесь сейчас пою,  
А ты пирамидальная гора,  
Плещи под песнь хвалебную мою [7, с. 29–30].

Упоминаемая в панегирике «пирамидальная гора» – представляла собой два инженерных сооружения, которые принимали участие в спектакле, двигаясь по сцене. Видевшей этот прием шведский посол, в своем отчете в Стокгольм охарактеризовал его как «чудесное зрелище» [7, с. 64].

Сообщение о театральном представлении в Москве дошло до Европы, и было опубликовано в частности в гамбургской газете «Nordischer Mercurius» в марте 1672 г.: «...двенадцать немцев исполнили балет для Его Царского Величества, а именно во дворе царского тестя Илии Даниеловица [Милославского]. В нем участвовали четыре римлянина, четыре дикаря, двое пьяных крестьян и двое воришек, а к ним был добавлен занимательный фигляр – Пикельхерринг. Сцена была очень красива, и Его Царское Величество сидел довольно близко к ней, а не подоплеку от него было четверо его сыновей-царевичей и самых важных министров» [7, с. 34]. Представление сопровождалось игрой на музыкальных инструментах: «на двух скрипках, одной виоле да гамбе и также на флейтах и поперечных флейтах» [7, с. 61]. Детали этого сообщения подтверждаются отчетами дипломатов, сохранившихся в шведском Государственном архиве [7, с. 49–52].

«Балет» 16 февраля 1672 г. шел 3 часа и было подготовлено всего за одну неделю и с большой спешностью.

В марте месяце представление повторилось. Как сообщает на родину шведский посол «некоторые немцы вновь разыграли перед Его Императорским Величеством балет, в котором они представляли сцены мира и войны, четырех времен года, также изобразили четырех государственных мужей, одного нищего, Пикельхерринга и швабов, двух пастухов и двух пастушек, Орфея и четырех медведей, трех охотников, четырех крестьян, восьмерых римлян и также Меркурия, так что все действие продолжалось более шести часов» [7, с. 71].

Большая часть исполнителей состояла из постоянно проживающих в Москве купцов, членов их семей и некоторых других иностранцев [7, с. 83].

Проходили театральные представления и при дворе ближнего царского боярина Артамона Сергеевича Матвеева, владевшего землями на территории Армянского переулка [4, с. 80].

Итогом этих празднеств и стало 15 мая 1672 г. (т.е. буквально накануне рождение будущего Петра Великого), когда будущий отец приказал русскому посланнику привести из Риги актеров для торжественных представлений. В том числе предполагали увидеть в Москве «тогдашнюю знаменитость, певицу Анну Паульсон, которая была в то время с своею труппою в Копенгагене» [11, с. 10–11]. Но договор не состоялся и в Москву прибыли лишь один трубач и четыре музыканта.

Необходимо отметить, что решение это было не сиюминутным и за ним стояла существенная подготовка. Еще за месяц до того, как к проекту был привлечен Грегори, царь предписал полковнику Николаю фон Стадену «ехать к Курляндскому Якубусу князю» и пригласить там для работы в России лиц, «которые б умели всякие комедии строить» [2, с. 13]. Но и попытка Стадена пригласить в Москву, пожалуй, наиболее значимую и известную театральную труппу Европы во главе с реформатором театра Фельтоном, закончилась неудачей. Немецкие актеры испугались ехать в далекую Россию, о которой ходили разные пугающие их слухи [2, с. 30]. Показательно, что аналогичная причина возникнет и при приглашении следующей труппы уже самим Петром I.

Ближайшими помощниками Грегори стали немцы Юрий Михайлов Гибнер и Яган Пельцера. Кроме того, участие в театральном деле принимал Лаврентий Рингубер [5, с. 327].

Одновременно с этим в «подгородной» царской резиденции селе Преображенском было построено специальное театральное здание, оснащенное всем необходимым инвентарем. Согласно высочайшему распоряжению «180 (1672) июня 4-й день.... царь... Алексей Михайлович... указал иноземцу магистру Ягану Готфриду учинить комедию и на комедии действовать из библии книгу Эсфири и для того действия учинить хоромину вновь, а на строение... и по тому... указу комедийная хоромина построена в селе Преображенском со всем нарядом, что в тое хоромину надобно» [12, с. 7]. Одновременно пастору лютеранской церкви Новонемецкой слободы Иоганну Готфриду Грегори поручили собрать труппу в 60 человек из детей служилых и торговых иноземцев, проживавших в той же «подгородной» слободе [10, с. 368-369]. Обращение к Грегори стало результатом отказа немецкой труппы и большого личного желания царя Алексея Михайловича незамедлительно подготовить театральные праздники [2, с. 30].

17 октября 1672 г. в преображенском театре состоялось то самое первое театральное представление, которое принято считать первым истории русского театра, – «Артаксерксово действо» («Комедия, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученью» [9, с. 78]). Началось оно в 9 часов вечера [2, с. 16] и длилось 10 часов подряд [12, с. 7], за которое зрители наблюдали за сценическим действием, не вставая со своих мест [2, с. 18]. Известно, что в качестве исполнителей выступали, как актеры – «немцы», так и «люди» (слуги) боярина

Артамона Сергеевича Матвеева», а также другие (не многие немногие), прибывшие из Германии комедианты, плясуны, музыканты: «и в органи играли, и на фиолах и в страменты и танцевали» [2, с. 16].

Общее число первых исполнителей, состоящих из детей служилых и торговых иноземцев, было весьма значительным для первого раза – около 60 человек. Среди них был и Блюментрост, ставший впоследствии лейб-медиком Петра Великого и первым президентом Академии наук России. Причем за свои труды этот юноша получал жалование по 4 деньги в день [5, с. 328].

Выбор пьесы оказался напрямую связан с отказом современной европейской труппы от приглашения в Москву и вынужденное перепоручение подготовки праздника, проживающему в России немцу-пастырю Грегори. Будучи оторванным от европейских театральных новинок, он воспользовался бывшей в его распоряжении публикации «английских комедий», вышедших в свет в 1620 г. На первом месте в них стояла «комедия об Эсфири и Амане», превращенное в «Артаксерксово действо» [2, с. 30].

Само театральное здание («Комедийная хоромина»), выстроенная в селе Преображенском представляла собой деревянную клеть «сажен десять в квадрате да в вышину шесть сажен». По периметру ее огораживал тын со створчатыми воротами. Стены внутри стояли обтянутые красным и зеленым сукном зрительные места. Под ногами лежали ковры. Для борьбы со сквозняками помещение полностью подбили войлоком. Освещалось оно сальными свечами [2, с. 16], поэтому, если учесть, что вспомнить, что представления шли по многу часов, атмосфера в зрительном зале должна была быть в буквальном смысле удушающей.

Самой действо, по крайней мере, внешне отличалось профессионализмом подготовки. Имелась сцена, которая приподнималась над полом и отделялась от зала брусом с перилами и «шпалером» – раздвижным занавесом, подвешенном на медных кольцах. Перед ней была установлена рампа: деревянная доска с прикрепленными на ее поверхности своеобразными подсвечниками со вставленными в них свечами [2, с. 17]. Имелись и декорации – «рамы перспективного письма», выполненные знатоком этого дела – «перспективного дела мастером» голландцем Петром Энглером [2, с. 17]. Специально шились и костюмы, отличающиеся роскошью и, как следствие, стоимостью. На их изволения шли «шроковые персидские [2, с. 18] пестряди», «анбургские» сукна, «атлас волнистый турецкий». Специально готовилась и бутафория: деревянное копье, латы «большие ж от головы до коленей», парик и борода, «шлем белого железа» и, вероятно, другие.

При подготовке оформления спектакля привлекались русские. Источники сохранили имя первого (известного нам) работника сцены – Гаврилка Филонов [2, с. 17].

Зрителями первого представления в Преображенском выступала придворная знать, представители которых получили через сокольничих и конюхов особо извещали о том, чтобы «быть с Москвы нарочно к великому государю в походу, в село Преображенское» [2, с. 16].

Как мы видим, ни одно крупной дело (даже в стадии своего начинания) не возникает на неподготовленной почве. До события, принявшего на себя статус начала театрального действия в России, страна была не только знакома с данной формой проведения досуга, но и уже пыталась практиковать ее в своей среде. Собственно, это и стало причиной интереса к западноевропейскому сценическому действию, вылившемуся в появление в селе Преображенском «Театральной хоромины». Иными словами, Россия не была чужда западноевропейской театральной традиции или не знакома с ней. Смута и усиленное в результате ее отрицание латинства в любых формах (точнее будет сказать страх перед повторением военно-идеологической экспансии) затормозил процесс восприятия театральной традиции, но не остановил его.

В данном процессе особое значение имела именно последняя четверть XVII в., а на его фоне – закат правления царя Алексея Михайловича, что в общем-то и объясняет почему представления «Артаксерксово действо» закрепило за собой в национальной памяти статус первой сценической постановки. Но кроме него именно при втором царе из династии Романовых было положено начало полупрофессиональному театральному делу в России. В последней четверти XVII столетия в России была создана первая театральная школа, когда в 1675 г. 27 юношей из числа посадских детей были отданы на выучку на три месяца антрепренеру Ягану, прибывшему в страну в 1673 г. с небольшой немецкой труппой [4, с. 80]. Заработали (пусть в первом, зачаточном состоянии) все виды театров, получившим развитие в последующее столетие: театры придворные, «вольные» (частные), городские-общедоступные (публичные). Тогда же началось формирование домашних оркестров и певческих хоров [13, с. 481], что получила особое «укоренение» в дворянской культуре XVIII и XIX вв. [8, с. 34], причем преобладающее над воспетыми домашними крепостными труппами.

### **Список источников и литературы**

1. *Maschere italiane. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2002. 110 p.*
2. *Бескин Э. М. История русского театра. Ч. 1. М. ; Л.: Гос. изд-во, 1928. 243 с.*
3. *Большой Московский театр и обозрение событий, предшествующих основанию правильного русского театра. М.: Унив. тип., 1857. 79 с.*
4. *Бочаров Н. П. Статистические сведения о четных театрах в Москве в конце прошлого столетия и Большой Петровский театр // Москва и москвичи: историко-статистические очерки, исследования и заметки. Вып. 1. М.: Тип. М. П. Щепкина, 1881. Ст. 69–76.*
5. *Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра. В 2 т. Т. 1. Л. ; М.: Театино-печать, 1929. 576 с.*
6. *Всеобщая история театра. М.: Эксмо, 2012. 573 с.*
7. *Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. М.: Индрик, 2016. 200 с.*
8. *Дынник Т. А. Крепостной театр. М. ; Л.: Academia, 1933. 334 с.*
9. *Евреинов Н. Н. История Русского театра // История русского театра : сб. М.: Экспо, 2019. С. 7–372.*
10. *Еремин И. П. Московский театр XVII в. // История русской литературы. В 10 т. Т. 2, ч. 2: Литература 1590-х – 1690-х гг. / АН СССР. М. ; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 368–373.*
11. *Опочинин Е. Н. Театральная старина. Исторические статьи. Очерки по документам. Мелочи и курьезы. М.: ред. журн. «Развлечение», 1902. 289 с.*
12. *Погожев В. П. Столетие организации Императорских Московских театров: (Опыт исторического обзора). Вып. 1, кн. 1: Обзор с 1806 по 1826 г. СПб.: Дирекция имп. театров, 1906. 380 с.*
13. *Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы; Старое Житъе. М.: Фирма СТД, 2007. 640 с.*
14. *Скрынников Р. Г. Лихолетье: Москва в XVI–XVII веках. М.: Моск. рабочий, 1988. 540 с.*
15. *Федор Григорьевич Волков (1729–1763) и русский театр его времени : сб. материалов / [отв. ред. Ю. А. Дмитриев]. М.: АН СССР, 1953. 256 с.*
16. *Шамин С., Дженсен К. Иностранцы потешники при дворе первых московских царей // Российская история. 2018. № 1. С. 32–46.*

## References

1. *Maschere italiane*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale. 2002. 110 p.
2. Beskin E. M. *Istoriya russkogo teatra. Ch. 1. [History of the Russian Theater. Part 1]*. Moscow: Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1928. 243 p. [In Russian].
3. *Bol'shoy Moskovskiy teatr i obozreniye sobytiy, predshestvuyushchikh osnovaniyu pravil'nogo russkogo teatra [The Bolshoi Moscow Theater and a Review of the Events Preceding the Founding of the Proper Russian Theater]*. Moscow: Universitetskaya tipografiya Publ., 1857. 79 p. [In Russian].
4. Bocharov N. P. Statisticheskiye svedeniya o chetnykh teatrakh v Moskve v kontse proshlogo stoletiya i Bol'shoy Petrovskiy teatr [Statistical Information about the Even Theaters in Moscow at the End of the Last Century and the Bolshoi Petrovsky Theater]. *Moskva i moskvichi: istoriko-statisticheskiye ocherki, issledovaniya i zametki. Issue 1*. Moscow: Tipografiya M. P. Shchepkina Publ., 1998. Pp. 69-76. [In Russian].
5. Vsevolodsky-Herngross V. N. *Istoriya russkogo teatra. V 2 tomakh. Tom 1. [History of Russian theater. In 2 volumes. Volume 1]*. Leningrad; Moscow: Tea-kino-pechat' Publ., 1929. 576 p. [In Russian].
6. *Vseobshchaya istoriya teatra [General History of Theater]*. Moscow: Eksmo Publ., 2012. 576 p. [In Russian].
7. Jensen K., Maier I. *Pridvornyy teatr v Rossii XVII veka. [The Russian Court Theater in the Late 17th Century]* Moscow: Indrik Publ., 2016. 200 p. [In Russian].
8. Dynnik T. A. *Krepostnoj teatr [Serf theater]*. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 1933. 334 p. [In Russian].
9. Evreinov N. N. *Istoriya Russkogo teatra [The History of Russian Theatre]*. *Istoriya russkogo teatra*. Moscow: Ekspo Publ., 2019. Pp. 7-372. [In Russian].
10. Eremin I. P. *Moskovskiy teatr XVII v. [Moscow theater of the 17th century]*. *Istoriya russkoy literatury. V 10 tomakh. Tom 2, chast' 2: Literatura 1590-kh – 1690-kh gg. [History of Russian Literature. In 10 volumes. Vol. 2, part 2: Literature of the 1590s - 1690s]*. The USSR Academy of Sciences. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1948. Pp. 368-373. [In Russian].
11. Opochinin E. N. *Teatral'naya starina. Istoricheskiye stat'i. Ocherki po dokumentam. Melochi i kur'yezy [Theatrical antiquity. Historical articles. Essays on documents. Little things and amusing incidents]*. Moscow: izdaniye redaktsii zhurnala "Razvlecheniye", 1902. 289 p. [In Russian].
12. Pogozhev V. P. *Stoletiye organizatsii Imperatorskikh Moskovskikh teatrov: (Opyt istoricheskogo obzora). Vyp. 1, kn. 1: Obzor s 1806 po 1826 g. [Century of organization of the Imperial Moscow theaters. (Experience of a Historical Review). Issue 1, book 1: Overview from 1806 to 1826]*. StPetersburg: Direktsiya imperatorskikh teatrov Publ.. 1906. 388 p. [In Russian].
13. Pyliaev M. I. *Zamechatelnye chudaki i originaly; Staroye Zhit'ye [Amazing Cranks and Eccentrics. Old life]*. Moscow: Firma STD Publ., 2007. 640 p. [In Russian].
14. Skrynnikov R.G. *Likholet'ye: Moskva v XVI–XVII vekakh [Hard times: Moscow in the 16th - 17th centuries]*. Moscow: Moskovskiy rabochiy Publ., 1989. [In Russian].
15. *Fedor Grigor'yevich Volkov (1729–1763) i russkiy teatr yego vremeni : sbornik materialov [Fedor Grigorievich Volkov (1729-1763) and the Russian theater of his time: collection of materials]*. Moscow: AN SSSR Publ., 1953. 540 p. [In Russian].
16. Shamin S., Jensen C. *Inostrannyye poteshniki pri dvore pervykh moskovskikh tsarey. [Foreign entertainers at the court of the first Moscow Tsars]*. *Rossiyskaya istoriya*. 2018. Issue 1. Pp. 32-46. [In Russian].

**Сведения об авторе**

**Белов Алексей Викторович** –  
кандидат исторических наук,  
старший научный сотрудник  
Института российской истории  
Российской академии наук  
(e-mail: [belovavhbst@mail.ru](mailto:belovavhbst@mail.ru)).

**Information about the Author**

**Belov Aleksey Viktorovich**,  
PhD in History, Senior Researcher of the  
Institute of Russian History of the  
Russian Academy of Sciences  
(e-mail: [belovavhbst@mail.ru](mailto:belovavhbst@mail.ru)).