

Перформативная культура российского двора XVII в.: литургические действия, выступления скоморохов и артистов, театр

Андрей Топычканов, Степан Шамин

**The Russian Court's performative culture of the 17th century:
religious ceremonials, skomorokh and foreign artist's performances, theater**

*Andrey Topychkanov (Lomonosov Moscow State University, Russia),
Stepan Shamin (Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences)*

Для человека Средних веков и Раннего Нового времени было крайне важно участвовать в различных перформативных актах, или перформансах, которые представляли собой коллективную публичную деятельность, организованную по определённому сценарию и в определённой сценографии для воспроизводства и трансляции конкретных образов и символических значений¹. Таким образом участники представлений принимали соответствующие нормы и ценности, усваивали социальный опыт, осознавали свою политическую, территориальную, религиозную, этническую и профессиональную общность – словом, вовлекались в процесс социализации. Русская перформативная культура XVII в. была организована в соответствии с пространственной и социальной стратификацией. Принято выделять церковную, придворную культуру, народную (крестьянскую и городскую), а также культуру различных регионов (Москвы, Новгорода, Русского Севера, Сибири и т.д.).

Данная работа посвящена эволюции четырёх форм придворной перформативной культуры, в той или иной степени допускавших театрализацию: литургические действия, выступления скоморохов и иноземных артистов, театральные постановки². Их совместное рассмотрение возможно в силу того, что они функционировали в рамках единого фрейма (социального мира) придворной культуры³, создававшего условия для их взаимодействия и взаимовлияния.

© 2016 г. А.В. Топычканов, С.М. Шамин

We gratefully acknowledge the support provided by the National Endowment for the Humanities for this article (project № RZ-51635-13, any views, findings, or conclusions expressed in this article do not necessarily represent those of the NEH).

¹ Подробнее см.: Geschichtswissenschaft und 'performative turn': Ritual, Inszenierung und Performanz von Mittelalter bis zur Neuzeit / Hg. J. Martschukat and S. Patzold. Köln, 2003.

² За рамками статьи остался ряд перформативных форм, среди которых на материале XVII в. наиболее изучены практики межличностной коммуникации и риторические перформансы. Подробнее см.: Zakharine D. Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel der direkten Kommunikation in der west- und osteuropäischen Moderne. Konstanz, 2005; Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.

³ См. подробнее: Гоффман И. Анализ фреймов: Эссе об организации повседневного опыта: Пер. с англ. М., 2003; Вахштайн В.С. Социология повседневности и теория фреймов. СПб., 2011.

При этом авторы статьи принципиально отказались от экстраполяции явлений другой перформативной культуры и иных эпох на придворную культуру XVII в. Именно по этой причине для анализа процессов, проходящих внутри придворной культуры, не используются данные о городском скоморошестве или выступления Церкви против скоморохов и театра⁴.

Литургические действия. Христианское богослужение и особенно литургические действия в XVII в. соединяли в себе религиозное и перформативное начала⁵. Ряд таких действий воспроизводил те или иные библейские сюжеты: Шествие на осляти в праздник Входа Господня в Иерусалим, Умовение ног в Великий четверг, Пещное действо в Неделю святых Праотец. Наибольшей театрализацией отличалось Пещное действо, которое устраивалось не только в Москве, но и в Новгороде и Вологде. Оно воспроизводило сюжет библейской Книги пророка Даниила, повествующий о том, как царь Навуходоносор приказал сжечь в печи отроков Ананию, Азарию и Мисаила за отказ поклониться идолу. Однако Бог совершил чудо – юноши вышли из печи живыми, а казнившие их халдеи погибли. В Москве действо проводилось в Успенском соборе. Роль отроков исполняли певчие патриаршего хора, а халдеев – сторожа Патриаршего Казённого приказа. В отличие от поющих отроков, они произносили очень простые диалоги. По ходу действия к отрокам из-под свода собора спускался ангел, который был вырезан из пергамента и расписан иконописцами, печь устраивалась на месте церковного амвона; зрелище сопровождалось пением певчих. Судя по гимнографическим материалам, оно длилось порядка двух часов⁶.

Интересные сведения о Пещном действе привёл А. Олеарий. В частности, он указал на активное участие халдеев в святочных забавах: после завершения представления они бегали по городу с потешным огнём, пугали людей, вымогали мелкие жертвования, а тем, кто отказывался платить, могли подпалить бороду или даже сжечь воз сена⁷. Этим неблагоприятным поведением Олеарий объяснял прекращение Пещного действия.

Царь Михаил Фёдорович отказался от участия в обряде. Это произошло после 1638 г., что можно объяснить драматическими событиями в личной жизни

⁴ Часто эта критика была основана на словах Иоанна Златоуста, благодаря чему в историографии утвердилось представление о скоморошестве как языческом феномене. Ср. с католической и протестантской критикой театра: *Barnish J. The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley; Los Angeles, 1981. P. 66–220; *Enders J. Of Protestantism, Performativity, and the Threat of Theater* // *Mediaevalia*. 1999. Vol. 22. Special Issue. P. 55–74; *Dox D. The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustin to the Fourteenth Century*. Ann Arbor, 2004.

⁵ *Серёгина Н. С. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России* // Музыкальный театр: Сборник научных трудов. СПб., 1991. С. 110–124. О парадоксальной связи игрового и религиозного элемента в средневековой культуре см.: *Warning R. Funktion und Struktur: Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München, 1974; *Enders J. Performing Miracles: The Mysterious Mimesis of Valenciennes (1547)* // *Theatrically* / Ed. T.C. Davis and T. Postliwait. Cambridge, 2003. P. 40–64; *Fischer-Lichte E. Theater und Fest: Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters* // *Transformationen des Religiösen: Performativität und Textualität in geistlichen Spiel* / Hg. I. Kasten und E. Fischer-Lichte. Berlin, 2007. S. 3–17. Подробнее о термине см.: Действа литургические // *Православная энциклопедия*. Т. XIV. М., 2006. С. 321.

⁶ *Стенникова П. А. Церковно-театрализованные действия в России XVI–XVII вв. (на примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье)*. Дис. ... канд. ист. наук. Челябинск, 2006; *Терентьева П. В. Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо»*. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.

⁷ *Олеарий А. Описание путешествия в Московию*. Смоленск, 2003. С. 263–265.

царя и царицы. 16 ноября 1638 г. одна из царицыных мастериц донесла, что её коллега с заезжей жёнкой колдовали на след государыни. Началось следствие с применением пыток. Виновные утверждали, что у них и в мыслях не было нанести какой-либо вред, а цель ворожбы – добиться хорошего отношения. Однако ещё до завершения процесса на царскую семью посыпались бедствия. В январе 1639 г. умер пятилетний царевич Иван, а в конце марта – новорождённый царевич Василий. Пошатнулось здоровье царицы, и «меж их государей в их государском здоровье и в любви стало не по-прежнему»⁸. Виновные в колдовстве частью умерли, не дождавшись конца следствия, частью были сурово наказаны. Царская семья охладела к потехам, отказалась от услуг иноземных артистов, а царь перестал выходить к Пещному действу. В этот контекст хорошо укладывается и публикация в Москве на государевом Печатном дворе (1641 г.) «Маргарита» – сборника «слов» непримиримого борца с распущенностью византийского двора святителя Иоанна Златоуста, которого так любили ревнители благочестия. Отношение Отца Церкви к игре можно выразить одной цитатой: «доколе играем, еще же и свое спасение предаваем»⁹. Уже без участия государя Пещное действо проводили в Москве до 1642 г., а в Вологде – до 1643 г.¹⁰

Пещное действо стало одним из ранних примеров отказа от традиционных перформативных жанров. На протяжении XVII в. число таких прецедентов умножилось. Большинство из них связаны с нежеланием царя Петра I участвовать в традиционных литургических действиях. Показательно, что одновременно представители династии Романовых стали составлять новые литургические действия, совершавшиеся уже без участия патриарха. Так, в день Происхождения Честных древ Креста Господня (1 августа по старому стилю) царь Алексей Михайлович в 1670-е гг. совершал освящение полей в селе Измайлове по собственноручно написанному чину, а Фёдор Алексеевич – освящение воды в селе Коломенском, чин которого был составлен при участии Симеона Полоцкого¹¹.

Скоморошество. Скоморошество получило своё название от имени профессиональных исполнителей – скоморохов, которых также называли потешниками, весёлыми или, по узкой специализации: гусельниками, медведчиками и т.д.¹² Их услугами пользовались не только представители всех слоёв русского общества, но даже иностранцы¹³. Скоморохи традиционно присутствовали на царских бракосочетаниях, последний раз – на свадьбе царя Михаила Фёдоровича в 1626 г.¹⁴ В обычное время игроки регулярно приглашались во внутренние покои дворца, в том числе на царицыну половину. К примеру, 9 июня 1632 г. Евдокия Лукьяновна пожаловала рубль потешнику домрачею Гаврил-

⁸ Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. II: Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 2001. С. 423–432. Цитата на с. 431.

⁹ Иоанн Златоуст. Маргарит. М., 1641. Л. 465.

¹⁰ Стенникова П. А. Указ. соч. С. 67.

¹¹ РГАДА, ф. 27, оп. 1, д. 347, л. 1–4; Седов П. В. Походы царя Фёдора Алексеевича в Коломенское // Коломенское: Материалы и исследования. Вып. 13. М., 2011. С. 58–86.

¹² Подробнее см.: Плетнёва А. А. Скоморох и скоморошество: К истории слов и понятий // Эволюция понятий в свете истории русской культуры. М., 2012. С. 93–108.

¹³ Петрей П. История о великом княжестве Московском // О начале войн и смут в Московии. М., 1997. С. 425; Оlearий А. Указ. соч. С. 36; РГАДА, ф. 53, д. 9 (1644 г.), л. 2–5.

¹⁴ Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. I. Ч. II: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 2000. С. 293.

ку¹⁵. Государевы дары могли быть существенно больше. Так, 18 июля 1629 г. Михаил Фёдорович пожаловал гусельнику Любимку Иванову однорядку, кафтан, ферези, штаны, шапку, сапоги и колпак на общую сумму более 15 руб.¹⁶, что вчетверо превышало государево жалование отличившимся в бою казакам и стрельцам.

При реконструкции репертуара скоморохов главная трудность заключается в том, что он плохо фиксировался современниками, даже по сравнению с народной перформативной культурой Восточной Европы¹⁷. Приведённые примеры позволяют говорить только о выступлениях при дворе музыкантов-инструменталистов. Вряд ли скоморохи ставили при дворе сцены из репертуара кукольного или народного театра вроде игр в царя или в монастырь¹⁸.

Хотя Церковь традиционно выступала против скоморошества, открытая борьба с ним началась только после Смутного времени¹⁹. В первые десятилетия после Смуты власти боролись с «игрищами» вяло. Запрещавший их указ патриарха Филарета грозил ослушникам государевой опалой и патриаршим духовным наказанием²⁰. Этот указ выглядит скорее декларацией, нежели реальным запретом. Его не очень конкретные санкции вряд ли могли кого-то напугать. Тем, кто реально стремился изжить «богомерзких» скоморохов, приходилось идти наперекор общественным интересам и местным воеводам²¹.

Поворотным моментом в борьбе со скоморохами послужило решение царя Алексея Михайловича отказаться от их услуг на государевой свадьбе 1648 г., что стало для них тревожным предвестием: вскоре их объявили вне закона. В ответ на челобитные курского выборного Гаврила Малышева 5 декабря 1648 г. по городам стали рассылать государевы грамоты, запрещавшие скоморошество и требующие уничтожения скоморошских инструментов. Ослушников полагалось бить батогами²². Ликвидация легального скоморошьяго промысла заняла некоторое время. До Верхотурья такая грамота добралась 3 января 1650 г.²³, в грамоте на Устюг и Соль Вычегодскую митрополит Ростовский Иона

¹⁵ Там же. С. 282.

¹⁶ РГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 284, л. 346 об.–349.

¹⁷ Ср.: *Котлярчук А. С.* Праздничная культура в городах России и Белоруссии XVII века: Официальные церемонии и крестьянская обрядность. СПб., 2001.

¹⁸ *Олеарий А.* Указ. соч. С. 176; *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. Вып. 1: Время патриаршества Иосифа. М., 1887. С. 172; *Полосин И. И.* «Игры в царя»: (Отголоски Смуты в московском быту XVII в.) // Известия Тверского педагогического института. Вып. 1. Тверь, 1926. С. 59–63.

¹⁹ О сходстве процессов, проходивших в России и Европе, см.: *Вайгачев С. А.* Духовная культура переходного времени от средневековья к новому времени в России и Западной Европе. Некоторые типологические параллели // Русская культура в переходный период от средневековья к новому времени. М., 1992. С. 46–78.

²⁰ Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею (далее – АИ). Т. III. СПб., 1841. № 92. С. 96.

²¹ Материалы для истории раскола. Т. 1. М., 1874. С. 260–263; *Рождественский Н. В.* К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. (Челобитная нижегородских священников 1636 года в связи с первоначальной деятельностью Ивана Неронова) // ЧОИДР. 1902. Кн. 2. Смесь. С. 1–31; Житие протопопа Аввакума // Памятники литературы Древней Руси. XVII в. Кн. 2. М., 1989. С. 357, 642.

²² *Иванов П. И.* Описание Государственного архива старых дел. М., 1850. С. 296–299; *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975. С. 85–89, 173–175.

²³ АИ. Т. IV. СПб., 1842. № 35. С. 124–126.

напоминал о запрете скоморохов в 1657 г.²⁴ Борьба со скоморохами отразилась даже в сфере производства детских игрушек. Начиная с XV в. в археологических слоях Москвы находят фигурки медведей. Глиняные звери имели намордники или отверстия для поводка. Изготовление таких игрушечных медведей предположительно прекратилось к началу XVII столетия, в слоях середины XVII в. они всё ещё встречаются, а позднее исчезают полностью²⁵.

После размолвки с патриархом Никоном и суровых уроков церковного раскола религиозное рвение Алексея Михайловича ослабло, однако скоморошество так и не было амнистировано. Оно не вернулось в придворную культуру и маргинализировалось. Одни скоморохи старались прятаться от зоркого взгляда властей, сливаясь с остальным населением, другие искали знатных покровителей²⁶, третьи посулами добивались расположения местных властей²⁷. Таким образом, скоморохи оставались неистребимыми вплоть до XVIII в.

Иноземные артисты при дворе Лжедмитрия I и Михаила Фёдоровича.

С выступлениями иноземных артистов на Руси были знакомы издавна, однако массовое их появление при российском дворе приходится лишь на Смутное время и связано с именем Лжедмитрия I. На его свадьбу с Мариной Мнишек польские гости привезли большое число артистов из разных стран. Москва буквально наполнилась музыкой, танцами, маскарадами. День убийства Лжедмитрия стал одновременно и днём расправы над приехавшими в Россию музыкантами и артистами, лишь немногим из них удалось спастись²⁸. Для русских авторов, рассказывавших о Смуте, они стали олицетворением всего самого гнусного, что принёс с собой расстрига. К примеру, Иван Тимофеев писал, что самозванец проводил дни «в скаредах всяцех и в мусикейских гласех... на всяк день веселяшеся красно»²⁹. Российскую казну он раздавал «соигрецем и всяким глумотворцем и женам гнусоделателным», — возмущался составитель Хронографа³⁰. «Ад» русских сочинителей, созданный Лжедмитрием на льду Москвы-реки, некоторые исследователи считают не чем иным, как сценой, специально предназначенной для постановки средневековых драм, с «адам» на заднике в виде дракона и различными приспособлениями для спектакля или же оборонительным сооружением, приспособленным для театрализованных потех в европейском духе³¹. Убийцы самозванца довели до логического завершения

²⁴ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедициею императорской Академии наук. Т. IV. СПб., 1836. № 98. С. 138–139.

²⁵ Розенфельдт Р.Л. Московское керамическое производство XII–XVIII вв. М., 1968 (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е. I-39). С. 17.

²⁶ К примеру, в 1671 г. в Москве задержали музыкантов, людей бояр Воротынского и Долгокурова, а в 1686 г. задержанных стрельцами «гудошников и волынщиков» отбили неизвестные вооружённые люди (Булгаков М.Б. Скоморохи в русском городе XVII в. // Столичные и периферийные города Руси и России в средние века и раннее новое время (XI–XVIII вв.). Проблемы культуры и культурного наследия: Доклады Третьей научной конференции (Муром, 17–20 мая 2000 г.). М., 2003. С. 192–200).

²⁷ Кантеев Н.Ф. Указ. соч. С. 171–173.

²⁸ Jensen C.R. Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia. Bloomington, 2009. P. 10–24.

²⁹ Временник Ивана Тимофеева. М.; Л., 1951. С. 89.

³⁰ Попов А.Н. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесённых в Хронографы русской редакции. М., 1869. С. 409.

³¹ Одесский М.П. Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII в. М., 2004. С. 35; Антонов Д.И. Потешный ад Лжедмитрия, или монстр на Москве-реке // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах. Вып. 2. М., 2013. С. 45–56.

образ играца: на Лжедмитрия положили маску, в рот сунули дудку и кинули ему мелкую монету³².

Государю Михаилу Фёдоровичу некоторое время после воцарения было не до иностранных артистов. Сведения об иноземных потехах могли проникать к нему через тех, кто по роду деятельности должен был ездить за границу. К примеру, за время его правления русские послы в Польше дважды попадали на выступления итальянских певцов³³. В XVII в. появился ещё один источник информации – переводы иностранных газет. Так, в одном из переводов, выполненных в 1621 г., рассказывалось о карнавале, устроенном саксонским курфюрстом для герцога Карла Фридриха Мюнстербергского³⁴.

Уже в 1620-е гг. царь Михаил Фёдорович захотел завести себе иностранных артистов. Впервые на этот факт обратил внимание И. Е. Забелин. В 1626 г. в документах упоминается поляк Юшка Проскура. С 1629 г. царя развлекал потешный немчин Иван Семенов Лодыгин, с 1635 г. вместе с ним выступал Юрий Воин-Брант. В документах фигурирует также имя немчина потешника Ивана Ермиса, которого Забелин ошибочно отождествил с Воином-Брантом³⁵. Не позднее осени 1636 г. жалование потешникам накрачеям начинает выдаваться от имени шестилетнего царевича Алексея Михайловича³⁶, а 31 мая 1638 г. датирован его «именной приказ» о том, чтобы для них были сделаны три комплекта немецкого потешного платья³⁷. Таким образом наследник престола вовлекался в иноземные потехи с самого юного возраста.

Как и от других иноземных специалистов, от артистов требовали подготовить русских учеников. Иван Ермис обучал «государевых трубников двадцать человек да из Иноземского приказа девятнадцать человек ходить по канату и метальники метатца»³⁸. 27 июня 1637 г. получил пожалование потешник Иван Семёнов за подготовку учеников, которые «по конатам ходить и тонцовать всяким потехам, чему он сам умеет, пяти человек да по барабаном выучил бит дватцати четырех человек»³⁹. Дело подготовки артистов на иностранный манер было поставлено широко, однако неожиданно иноземным потехам пришёл конец. Если до 1638 г. архив Оружейной палаты даёт нам обильный материал о потешниках, то начиная с 1639 г. они не упоминаются. Очевидно, драматические события в царской семье заставили Михаила Фёдоровича отказаться от иноземных артистов и их учеников. Дальнейшая их судьба, за исключением Ивана Ермиса, неизвестна. В 1642 г. ему поручили обучать шесть сотен стрельцов «ратному строению». При этом потешнику не дали переводчика, хотя он не вполне освоил русский язык. Разумеется, военный из Ермиса получился никудышный, выучить стрельцов ему не удалось⁴⁰. После этого его имя появляется в документах лишь в 1644 г., когда он по неизвестной причине оказался в Енисейском остроге⁴¹.

³² Устрялов Н. Г. Сказания современников о Дмитрие Самозванце. Ч. 3. СПб., 1832. С. 159.

³³ Jensen C. R. Op. cit. P. 166–167.

³⁴ Вести-Куранты. 1600–1639 гг. М., 1972. С. 54.

³⁵ Забелин И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. I. Ч. II. С. 286–288.

³⁶ РГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 1, кн. 292, л. 45, 57.

³⁷ Там же, оп. 1, д. 2853, л. 2.

³⁸ Черная Л. А. Повседневная жизнь московских государей в XVII веке. М., 2013. С. 368.

³⁹ РГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 1, кн. 292, л. 269 об., 270.

⁴⁰ Черная Л. А. Указ. соч. С. 368.

⁴¹ Люцидарская А. А. Несостоявшаяся авантюра. Из истории переселения «иноземцев» в Сибирь в XVII в. // Гуманитарные науки в Сибири. 2007. № 3. С. 82–86.

В конце 1643 г. русские власти вновь начали розыск иноземных потешников, готовых приехать в Россию в связи с подготовкой к встрече датского принца Вальдемара, которого сватали за царевну Ирину Михайловну. Завербовать на русскую службу стремились самых разных специалистов – живописца, повара и др. Прослышав про эти поиски, или просто по случайному совпадению 9 июня 1644 г. в Псков приехала знаменитая труппа уроженца Страсбурга Симона Даненфельса (ранее он выступал при шведском дворе). Информацию о прибытии гастролёров, желавших дать концерты во Пскове, псковские власти отправили в Москву вместе с большой афишей (возможно, самой древней из сохранившихся). На ней указан репертуар труппы – выступления канатоходцев, акробатов, жонглёров, музыкантов, разыгрывавших небольшие сценки потешников. Однако властям было уже не до артистов – за месяц до их приезда доведённый до отчаянья принц пытался с оружием в руках бежать из Москвы. В итоге труппу Даненфельса отпустили обратно за рубеж⁴².

Придворный театр царя Алексея Михайловича. Взойдя на престол, царь Алексей Михайлович как будто забыл о своих детских увлечениях «играми». Такую перемену можно объяснить эволюцией его ценностных представлений, которые формировались в диалоге с двумя абсолютно разными духовниками. С 1645 по 1656 г. эту обязанность исполнял Стефан Вонифатьев, покровительствовавший гонителям скоморохов, протопопу Аввакуму, Ивану Неронову, и в борьбе за церковное благочиние не боявшийся идти на конфликт с патриархом. Очевидно, что пока новый «император Константин» – царь Алексей Михайлович – и его суровые сподвижники с большим или меньшим успехом создавали в Москве третий Рим и новый Иерусалим, театром царь увлекаться не мог. Ставший царским духовником в 1666 г. Андрей Савинов тоже не боялся конфликтов с патриархом, однако поводом для них стало то, что духовный отец посещал царские застолья, проходившие под игру иноземных музыкантов⁴³. Разумеется, ни царь, ни его духовник не перестали быть верующими людьми, но почва для увлечения театром в какой-то момент появилась.

Впрочем, даже в годы обострённой религиозности государь вряд ли полностью выпускал из поля зрения иноземные потехи. Они мелькали то в отчётах посольств, то в подносимых царю обзорах иностранной прессы. В переводах рубежа 1640–1650-х гг. для нашей темы наиболее интересны случаи конфликтов между традиционными для русского языка словами «игра», «игрище» и заимствованными из иностранных языков аналогами. В переводе газетной статьи, рассказывавшей о серии празднеств при дворе датского короля (1649), фраза «игрещех имянуетца балет» заменена на «веселье имянуетца балет»⁴⁴, а в сообщении 1650 г. о времяпровождении знаменитого шведского полководца Карла-Густава «тешились игрою, которая слывет комедии» заменено на «тешились тешью, которая слывет комедии»⁴⁵. Переводчик отождествил «балет» и «комедию» с «игрищем» и «игрой» (по аналогии со скоморошьими представлениями), а редактор подобрал для новых слов нейтральные эквиваленты

⁴² Майер И., Шамин С. М. Псковское театральное лето 1644 года // Родина. 2013. № 8. С. 64–67; Maier I., Šamin S. Strassburger Mummenschanz im russischen Pleskau im Jahre 1644? Eine deutsche Schaustellertruppe versucht ihr Glück im Zarenreich // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 2016. Bd. 64. № 1. S. 1–25.

⁴³ Седов П. В. Закат Московского царства. Царский двор конца XVII века. М., 2006. С. 140, 214–215.

⁴⁴ Вести-Куранты. 1648–1650 гг. М., 1983. С. 159.

⁴⁵ Там же. С. 185.

«тешь» и «веселье». Это наметившееся разграничение понятий предопределяло различную судьбу явлений.

Решение обзавестись собственным театром созрело у Алексея Михайловича уже после смерти Стефана Вонифатьева и ссоры с патриархом Никоном. Толчком к этому могло послужить описание посольства стольника В.Б. Лихачёва во Флоренцию к тосканскому герцогу Фердинанду II в 1659 г. Участники дипломатической миссии видели карнавал и театральные постановки. В одном из вариантов статейного списка театральные впечатления отражены в ярких подробностях⁴⁶. Вскоре после возвращения Лихачёва (1660 г.) по разным европейским странам в качестве комиссариуса и резидента был отправлен Иван Гебдон. В росписи, указывающей, кого полагалось «призвать ему в Московское государство из немецких земель», значился мастер «комедию делать»⁴⁷. Данный документ государь составил собственноручно⁴⁸. Однако реализация царского пожелания затянулась⁴⁹, и театральные постановки оставались доступными только для дипломатов. В 1668 г. находившиеся во Франции члены русского посольства во главе с П.И. Потёмкиным смотрели постановку комедии Мольера «Амфитрион»⁵⁰.

За организацию московского придворного театра взялся А.С. Матвеев. На масленичной неделе 16 февраля 1672 г. при помощи живших в России иностранцев он устроил в палатах И.Д. Милославского для царя, его семьи и немногочисленных приближённых музыкально-танцевальное комедийное представление, которое по имени одного из участвовавших в нём персонажей получило в научной литературе наименование «Орфей». Младшему зрителю – царевичу Ивану Алексеевичу – на момент премьеры было только пять лет. Представление царского домашнего театра продолжили медвежья травля на льду Москвы-реки и фейерверк. Постановка так понравилась царской семье, что её хотели тут же повторить, но из-за смерти патриарха Иоасафа II её пришлось отложить до мая⁵¹.

Очевидно, что театр возник в контексте масленичных забав, однако государь не собирался ограничиваться временем масленицы. Царь Алексей Михайлович вновь решил пригласить в Россию профессиональных артистов. Указ об этом

⁴⁶ Статейный список посольства дворянина и Боровского наместника Василья Лихачёва во Флоренцию в 7167 (1659) годе // Древняя российская вивлиефика. Ч. 4. М., 1788. С. 350–351.

⁴⁷ Комедией в XVII в. могли назвать любое театральное представление или драму. Особенности содержания пьесы иногда уточняли: «прохладной комедией» называли произведения развлекательного характера, а «жалобной комедией» – пьесы с трагическим окончанием. Подробнее см.: Берков П.Н. Из истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков // Труды отдела древнерусской литературы (далее – ТОДРЛ). Т. 11. Л., 1955. С. 280–299.

⁴⁸ Гурлянд И.Я. Иван Гебдон, комиссариус и резидент: (Материалы по истории администрации Московского государства второй половины XVII века). Ярославль, 1903. С. 49.

⁴⁹ В отсутствие актёров царь Алексей Михайлович стал пользоваться услугами польских сиповщиков выборного полка А. Шепелева. Подробнее см.: Восстание 1662 г. в Москве: Сборник документов. М., 1964. С. 93; Малов А.В. Московские выборные полки солдатского строя в начальный период своей истории. 1656–1671 гг. М., 2006. С. 221–224.

⁵⁰ Jensen C.R., Powell J.S. A Mess of Russians Left Us But of Late: Diplomatic Blunder, Literary Satire, and the Muscovite Ambassador's 1668 Visit to Paris Theatres // Theatre Research International. 1999. Vol. 24. № 2. P. 131–144; Новоселов В.Р. Русское посольство во Францию 1668 г.: Два отчёта об одной миссии // Иноземцы в России в XV–XVII веках. М., 2006. С. 355.

⁵¹ Jensen C., Maier I. Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The «Ballet» for the Tsar of February 1672 // Scando-Slavica. 2013. Vol. 59. № 2. P. 145–184; *idem*. Pickleherring Return to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre // Ibid. Vol. 61. № 1. P. 7–56.

был дан 15 мая 1672 г. отправлявшемуся в посольство Николаю фон Стадену. Уже 8 декабря 1672 г. он объявил, что нанял «экомедиантов магистра Фелтона и Чарлуса с товарищи». А.С. Матвеев начал подготовку к приезду знаменитостей, но они так и не появились. Анна Паульсен, супруга главы труппы, в своем письме сообщила, что актёров задержало выступление у датского короля, после чего они были готовы ехать в Москву. Реакцией на письмо актрисы стал царский указ во Псков принять артистов и отправить в столицу к Матвееву. На этом сведения о найме артистов обрываются⁵².

Матвеев не надеялся только на приезжих комедиантов. Он предложил пастору лютеранской церкви в московской Немецкой слободе Готфриду Иоганну Грегори подготовить спектакль силами его учеников. Прежде чем стать пастором, он успел получить степень магистра Иенского университета, послужил наемником в Польше и Швеции, был школьным учителем. Эта бурная жизнь хорошо подготовила его к роли драматурга и театрального постановщика, тем более что Грегори брался за работу «будучи принуждён выбирать между царской милостью и опалой»⁵³. Писать пьесу и заниматься с будущими актёрами ему помогал врач Л. Рингубер, учитель (тоже бывший военный) Юрий Гивнер, а также гамбургский купец Тимофей Газенкруг, ставший в России артистом и музыкантом⁵⁴.

4 июня 1672 г. рядом с государевым двором в селе Преображенском началось строительство театра, а 17 октября 1672 г. состоялась премьера «Артаксерксова действия» на сюжет из библейской Книги Есфирь. Главными действующими лицами были пекущийся о народе царь Артаксеркс, кроткая царица Есфирь, добродетельный советник Мардохей и коварный царедворец, погубитель еврейского народа Аман, которого в итоге разоблачили и повесили. Как и в европейских театральных постановках, кроме высокой трагедии в пьесе имелись и комические сценки. Спектакль оказался очень удачным, впоследствии его многократно воспроизводили.

Царь явно увлекся театром и захотел видеть спектакли не только во время поездок в Преображенское, но и в Москве. После безуспешных попыток приспособить под театр палаты Милославского 25 стрельцов-плотников соорудили с 25 по 29 января 1673 г. театральные хоромы над «Оптекою, что на Дворце»⁵⁵. Теперь государь мог смотреть спектакли, не выезжая за город. Вслед за «Артаксерксовым действием» на сцене вышли основанные на библейских сюжетах «Комедия из книги Иудифь», или «Олоферново действие», а также «Комедия о Товии младшем».

Вероятно, в том же 1673 г. к написанию комедий для государя присоединился иеромонах Симеон Полоцкий. По крайней мере в феврале 1674 г. было дано жалование «иноземцу капитану Ягану Элкузену от переплету книги Комидии о царе Навуходоносоре»⁵⁶. По-видимому, это было сочинение «О Навуходоно-

⁵² Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре // ЧОИДР. 1914. Кн. 2. С. 1, 6, 7, 21–23; Jensen C., Maier I. Pickleherring Return to the Kremlin... P. 17–18.

⁵³ Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 76.

⁵⁴ Богоявленский С.К. Московский театр... С. V–VI, 12, 14, 30, 39, 40, 74, 76; Первые пьесы русского театра. С. 55–57, 60. Увлечение театром не обогатило Газенкруга. С 1675 г. его гамбургские хозяева безуспешно пытались вернуть его на родину для предания суду за неаккуратность в финансовых вопросах, однако русское правительство встало на его защиту (см.: РГАДА, ф. 44, оп. 1, д. 1 (1675 г.), л. 1–44).

⁵⁵ Богоявленский С.К. Московский театр... С. 29.

⁵⁶ Там же. С. 37.

соре царе, о теле злате и о триех отроцех в печи не сожженных», повторяющее своим сюжетом прекращённое тремя десятилетиями ранее «Пешное действо». Пьеса показывала Алексею Михайловичу, что лишь государева вера и смирение перед Богом могут гарантировать счастливое царствование⁵⁷. Примерно в те же годы написана и «Комидия притчи о блудном сыне»⁵⁸. Пьесы Симеона Полоцкого дополнялись интермедиями⁵⁹. Однако в театре Алексея Михайловича труды придворного поэта не были востребованы. Возможно, им не хватало лёгкости сочинений Грегори, а может быть, причина заключалась в том, что к 1670-м гг. Алексея Михайловича уже тяготили поучения духовенства. Театр для русского царя, как и для некоторых европейских монархов, явился средством нейтрализации влияния критиков царской власти, апеллировавших к религиозным ценностям⁶⁰.

С 1674 г. сообщения о посещённых государем комедиях стали включаться в разрядные записи. В частности, упоминаются постановки в Преображенском «Артаксерксова действа», сопровождавшегося танцами, и «Иудифи». Спектакли представляли не просто личным государевым развлечением, а государственным делом, таким же, как заседания Боярской думы, поэтому спектакли устраивались в традиционные для заседания думы дни (понедельник, среда и пятница), а на них приглашались «бояре и околничие, и думные дворяне, и думные дьяки, и ближние люди все, и столники, и стряпчие»⁶¹.

В 1675 г. театральные развлечения приобрели новый размах. В них участвовало уже 70 мещанских детей, к которым приставили для комедийного учения «Новомещанской слободы бакаляра» Ивана Феодорова Волошенинова, и 63 человека – «полковничьи дети и иных начальных чинов служивых людей дети» Немецкой слободы, которых учил Л. Рингубер⁶². К подготовке спектаклей подключили также купца Петра Сиверса. Среди артистов фигурируют 21 подьячий из Посольского, Новгородского, Смоленского приказов и Галицкой четверти. Появляются и актёры уже явно немолодого возраста – инженер Николай Лим «с товарищи, десяти человеком». С ростом труппы понадобились дополнительные театральные помещения: к театру в Преображенском пристроили дополнительную горницу, отдельное помещение отвели на Посольском дворе на Покровке⁶³.

Был расширен репертуар театра. В октябре 1675 г. Ю. Гивнеру, который сменил умершего в начале года Грегори, выделили средства на постановку шести комедий: «Артаксерксова действа»; «Иудифи»; «Темир-Аксакова действа» («Малой комедии о Баязете и Тамерлане» – пьесе исторического содержания

⁵⁷ Державина О. А. Пьеса о царе Навуходоносоре на европейской сцене XVII в. // ТОДРЛ. Т. 24. Л., 1969. С. 272–275.

⁵⁸ Ранняя русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 313–329.

⁵⁹ Николаев С. И. Русские интермедии XVII в.: новые материалы // ТОДРЛ. Т. 55. СПб., 2004. С. 423–426.

⁶⁰ Одесский М. П. Театр власти и власть театра: «бояре на сцене» в книге Я. Рейтенфельса «О Московии» // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2001. № 4. С. 8–10.

⁶¹ Подробнее см.: Холодов Е. Г. К истории старинного русского театра (несколько уточнений) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 151–152.

⁶² Богоявленский С. К. Московский театр... С. 51, 60; он же. Научное наследие. О Москве XVII века. М., 1980. С. 43, 149, 157; Лаврентьев А. В. Грамматическое училище в Московской Бронной слободе // История СССР. 1991. № 3. С. 197–198.

⁶³ Богоявленский С. К. Московский театр... С. 48, 55–57, 61, 62, 64–65, 70.

о разгроме Тамерланом в битве при Анкаре войска непобедимого турецкого султана Баязида I); «Комедии о чуде святого Георгия» на сюжет Жития святого Георгия Победоносца; «Малой прохладной комедии об Иосифе» об Иосифе Прекрасном; «Жалобной комедии об Адаме и Еве» об изгнании людей из рая.

В январе 1676 г. состоялись ещё две премьеры, поставленные переводчиком Посольского приказа С. Ф. Чижинским, ранее служившим ротмистром в польской армии. Первая, «Комедия о Давыде с Голиадом», также была основана на библейском сюжете; вторая, «Комедия о Бахусе с Венусом», к сожалению, не сохранилась. Судя по монтировочной ведомости её постановки, в ней присутствовали Бахус, его супруга Венус, Купидон, 10 пьяниц, 10 девиц, 3 пьяниц лежащих, отец пьяниц, «бордачник», двое слуг Бахуса, двое слуг «бордачника», двое музыкантов, вестник, шут, 4 человека, одетых медведями⁶⁴. Сложно сказать, носила эта комедия нравоучительный характер или служила исключительно развлечению.

Последним представлением, которое видел Алексей Михайлович, была «Жалобная комедия об Адаме и Еве», содержание которой привлекло внимание старообрядцев тем, что зрителям были показаны «распятие Христово, и погребение, и во ад сошествие, и воскресение, и на небеса вознесение». Происходящее показалось автору «Возвещения от сына духовнаго ко отцу духовному» ужасным кощунством, и он детально описал сцену распятия: «Во образ Христов да мужика ко кресту будто пригвождать, и главу тернием венчать, и пузырь подделав с кровию под пазуху, будто в ребра прободать. И вместо лица Богородицы – панье-женке простерши власы, рыдать, и вместо Иоанна Богослова – голоусово детину сыном нарицать и ему ее предавать»⁶⁵. Хотя в сохранившихся текстах комедии эта сцена не сохранилась, однако о её существовании свидетельствуют расходы «на позолоту к Адамовой камедии креста»⁶⁶. В «Жалобную комедию об Адаме и Еве» вошёл русский перевод известного лютеранского гимна «Durch Adams Fall», несомненно являвшегося частью «домашнего» репертуара Грегори и его учеников – артистов придворного театра⁶⁷.

Театр царя Алексея Михайловича обладал рядом специфических черт. Во-первых, это был не профессиональный театр: его возглавлял пастор, а среди лицедеёв были купец, инженер, подьячие, но большинство – дети и подростки. Здесь встретились западная традиция школьного театра и традиционное для древнерусской культуры отношение к игре, как к детскому занятию⁶⁸. Основу труппы составляли выходцы из Западной Европы и Речи Посполитой. Во-вторых, для театра главным являлось служение не музам, а государю. Пожалование офицерским чином за исполнение главной роли на сцене

⁶⁴ Казан М. Д. «Комедия о Бахусе с Венусом» // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3: XVII в. Ч. 2. СПб., 1993. С. 176.

⁶⁵ Бубнов Н. Ю., Демкова Н. С. Вновь найденное послание из Москвы в Пустозерск «Возвещение от сына духовнаго ко отцу духовному» и ответ протопопа Аввакума (1676 г.) // ТОДРЛ. Т. 36. Л., 1981. С. 127–150. Протопоп Аввакум упоминает ещё про одного персонажа этой пьесы – архангела Михаила, явившегося с мечом к Адаму и Еве после их грехопадения (Русская историческая библиотека. Т. 39. М., 1927. Стб. 466).

⁶⁶ Богоявленский С. К. Московский театр... С. 55.

⁶⁷ Jensen C. R. Op. cit. P. 201.

⁶⁸ Ср.: Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 119; Алташов С. В., Шамин С. М. Игры детей в культуре допетровской Руси // Российская медиевистика на рубеже XXI века. Berlin, 2016 (в печати).

никак не укладывается в европейские традиции, но соответствует концепции государственной службы. Для зрителей-придворных театр также представлял один из чинов обязательной придворной службы. Таким образом, единственным полноправным зрителем был Алексей Михайлович⁶⁹. В-третьих, репертуар театра был чрезвычайно разнообразен как в содержательном, так и жанровом плане⁷⁰ и во многом отвечал интересам царя. Наконец, организация театральных представлений осуществлялась с помощью более десятка приказов, однако в подавляющем большинстве они контролировались одним человеком — А.С. Матвеевым. Даже в тех случаях, когда привлекались ресурсы неподконтрольных Матвееву приказов, «матвеевский след» иногда можно выявить. Так, на строительных работах задействовались стрельцы из полка В.Б. Бухвостова⁷¹ — близкого друга Матвеева⁷². Привлекал Матвеев и собственных дворовых людей. Эта смесь средневековой практики личного поручения и использования государственных механизмов — яркая отличительная черта эпохи.

Несмотря на перечисленные особенности, театр царя Алексея Михайловича всё-таки вписывался в европейский контекст⁷³. В той или иной форме в нём можно обнаружить такие важные черты европейского театра Нового времени, как доминирование письменного текста над импровизацией и государственный контроль⁷⁴. Для полного отождествления русского и европейского театра недоставало ориентации на коммерческий успех и публичного контроля⁷⁵. Эти черты стали присущи русскому театру лишь в эпоху Петра Великого.

Известия о театре в последней четверти XVII в. Со смертью Алексея Михайловича история придворного театра прервалась. На первый взгляд, причина этого очевидна — умер инициатор театра, умерло и его детище. Однако многие из западных культурных заимствований времени правления первых Романовых благополучно продолжали развиваться и дальше. В письме от 3 февраля 1676 г. (т.е. спустя несколько дней после смерти царя) датский резидент в Москве писал на родину, что здесь по требованию «старых бояр» собираются ликвидировать театр, почту и выслать иностранных резидентов⁷⁶. На деле же был выполнен лишь первый пункт.

Для театра можно выделить несколько факторов риска. Во-первых, религиозная сомнительность театральных представлений, которая смущала людей, придерживающихся традиционных взглядов. Во-вторых, театр Григори не впи-

⁶⁹ Робинсон А.Н. Борьба идей... С. 111–112, 132.

⁷⁰ Державина О.А. Жанровая природа первых русских пьес // Новые черты в русской литературе и искусстве: (XVII — начало XVIII в.). М., 1976. С. 62–72.

⁷¹ Богоявленский С.К. Московский театр... С. 10, 29, 32, 51.

⁷² ПСРЛ. Т. 31. М., 1968. С. 189.

⁷³ Державина О.А. К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в. (Традиции средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе) // Славянские литературы: VI Международный конгресс славистов (Прага, август 1968 г.): Доклады советской делегации. М., 1968. С. 141–165; Робинсон А.Н. Первый русский театр как явление европейской культуры // Новые черты в русской литературе и искусстве: (XVII — начало XVIII в.). М., 1976. С. 8–27.

⁷⁴ Symes C. The History of Medieval Theatre / Theatre of Medieval History: Dramatic Documents and the Performance of the Past // History Compass. 2009. № 7. Р. 3.

⁷⁵ Назвать публичным контролем интерес старообрядцев к постановкам придворного театра было бы натяжкой.

⁷⁶ Форстен Г.В. Датские дипломаты при московском дворе во второй половине XVII в. // Журнал Министерства народного просвещения. 1904. Ч. 355. С. 144. Прим.

сывался в эстетическую систему Симеона Полоцкого, к которому Фёдор Алексеевич относился с глубоким уважением⁷⁷. В-третьих, осуждение театра стало для бояр одним из средств в борьбе против его организатора – А.С. Матвеева⁷⁸. К тому же театр являлся очень дорогим удовольствием, даже по сравнению с упомянутой выше почтой.

Наименее значимым представляется «традиционалистский» фактор. Хотя в 1676 г. при дворе усиливалась старообрядческая партия⁷⁹, однако маловероятно, чтобы государь, проявивший перед патриархом твёрдость в защите трудов Симеона Полоцкого и очень вольно обходившийся с традициями русской духовной музыки, отказался от театра только лишь из религиозных соображений. Подтверждением этому служат суждения самих традиционалистов⁸⁰. Остальные факторы кажутся более значимыми. Не исключено, что молодому царю театр просто не нравился, хотя он и его преемники положительно относились к использованию драматических приёмов, в частности диалогов и аллегорических персонажей, в поэтических произведениях⁸¹. Из преемников на царском престоле только Пётр I проявлял живой интерес к театру, что особенно заметно в деятельности Всешутейного собора 1690-х гг.⁸², однако новый театр появился только в начале 1700-х гг.

* * *

Трансформация четырёх форм придворной перформативной культуры XVII в. свидетельствует о сложных процессах переходной эпохи. В первой трети века, когда народная обрядность определяла жизненный цикл царской семьи⁸³, царский двор снисходительно относился к скоморошеству, а царь участвовал в традиционных литургических действиях. Начиная со второй трети XVII в. верховная власть отказалась от участия в Пещном действе и запретила скоморошество, введя затем драматические формы придворной поэзии и театр. Иными словами, речь шла не просто о тотальном запрете любых «игр», а о вытеснении традиционных церковных и народных перформативных жанров из публичной сферы царского двора, где стали допускаться перформативные жанры, предложенные исключительно самой верховной властью⁸⁴. В этой «смене

⁷⁷ *Одесский М.П.* К истории русской драмы и театра в правление Фёдора Алексеевича // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2013. № 3(53). С. 99–100.

⁷⁸ *Седов П.В.* Закат Московского царства. С. 233, 243, 244.

⁷⁹ Там же. С. 253–260.

⁸⁰ См., например: *Демкова Н.С.* Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума // ТОДРЛ. Т. 21. М.; Л., 1965. С. 227, 229.

⁸¹ *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 340–345.

⁸² *Крюгер А.* Самодеятельный театр при Петре I // Старинный спектакль в России: Сборник статей. Л., 1928. С. 359–385; *Робинсон А.Н.* Доминирующая роль русской драматургии и театра как видов искусства в эпоху Петровских реформ // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв.: Материалы международной конференции ЮНЕСКО. М., 1978. С. 176–182; *Зицер Э.* Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М., 2008.

⁸³ *Гадло А.В.* Бытовой уклад жизни первых Романовых и русская народная культура XVII в. // Исторический опыт русского народа и современность. Ч. 2. СПб., 1995. С. 109–123.

⁸⁴ Подробнее о публичной сфере см.: *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / Transl. by T. Burger with the assistance of F. Lawrence. Cambridge, 1991; *Beyond the Public Sphere: Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe* / Ed. M. Rospocher. Bologna; Berlin, 2012. О взаимосвязи театра и публичной сферы см.: *Wiles D.* Theatre and Citizenship: The History of a Practice. Cambridge, 2011.

декораций» двор играл активную роль: цари сами выбирали, участвовать им или нет в литургических действиях, приглашали артистов или отказывались от их услуг, покровительствовали тем, кого критиковала, с одной стороны, официальная Церковь, а с другой – старообрядцы.

Между начавшимся в 1648 г. преследованием скоморохов, приглашением иностранных артистов в 1660-е гг. и последовавшем затем созданием театра была не прямая зависимость, как считал Д.С. Лихачёв⁸⁵, а опосредованная. В тот период развернулся процесс риторизации придворной культуры, означавший импорт латинской риторики с её культурной традицией, развитие риторических форм придворного церемониала, появление придворно-панегирической поэзии и формирование кружка придворных поэтов⁸⁶. Уже во второй половине 1660-х гг. русский двор обладал довольно развитой риторической культурой, которая, по наблюдениям Дж. Эндерс, и является условием возникновения театра⁸⁷. Это позволяет несколько скорректировать схему А.Н. Робинсона, утверждавшего, что именно придворной церемониал и соответствующая «церемониальная эстетика» способствовали появлению русского театра⁸⁸. Как и в странах Европы, русский придворный театр возник после формирования риторической культуры, однако её распространение в России было ограничено придворными и околопридворными кругами⁸⁹, поэтому царь Алексей Михайлович не видел необходимости в создании публичного театра и организовал его исключительно для себя. В то же время в публичной сфере продолжали распространяться антитеатральные тексты⁹⁰.

Таким образом, вслед за риторикой театр и драматические формы поэзии должны были маркировать придворную культуру, подчёркивая особый статус царя и его двора, отделяя его, с одной стороны, от народной культуры, а с другой – от Церкви⁹¹. Возможно, поэтому царь Алексей Михайлович был противником не только русского народного, но и во многом православного театра Симеона Полоцкого⁹². Этим объясняется беспрецедентное привлечение

⁸⁵ Д.С. Лихачёв говорил о появлении театра в связи с «отступлением фольклора». Подробнее см.: *Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1967. С. 65–67.

⁸⁶ *Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII в.* М., 1990. С. 199–214; *Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического*. СПб., 2001. С. 22–44; *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 145–165. Увлечение двора риторикой вызвало небывалую дискуссию между её сторонниками и противниками (*Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI–XVII вв.)* // *Успенский Б.А. Избранные труды*. Т. 2: Язык и культура. М., 1994. С. 7–25).

⁸⁷ *Enders J. Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca, 1992.

⁸⁸ *Робинсон А.Н. Борьба идей...* С. 96.

⁸⁹ Ср.: *Богданов К.А. О крокодилах в России: Очерки из истории заимствований и экзотизмов*. М., 2006. С. 68–104.

⁹⁰ *Иоанн Златоуст. Беседы на евангелиста Матфея*. Ч. I. М., 1664. Л. 69, 69 об.; *Севастьянова С.К. Новонайденное сочинение о Патриархе Никоне* // *Культура, история и литература русского мира: общенациональный и региональный аспекты: Сборник статей и материалов всероссийской научной конференции с международным участием «Человек и мир человека»*. Барнаул, 2014. С. 356.

⁹¹ Ср.: *Седов П.В. Закат Московского царства*. С. 548–550; *Бусева-Давыдова И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия*. М., 2008. С. 83–84.

⁹² Такая дистанцированность была закономерна в условиях разрушения церковнославянско-русской диглоссии (*Успенский Б.А. История русского литературного языка*. М., 2002. С. 472–496).

иностранцев в качестве режиссёров, сценаристов и актёров, в конечном итоге обеспечивших успех культурного трансфера⁹³.

Придворная культура как особый социальный мир создала условия для взаимодействия рассмотренных перформативных форм – литургических действ, выступлений скоморохов и иностранных артистов и театра. Все они так или иначе испытали влияние этой культуры⁹⁴, подчинившись её потребностям. В первой половине века при дворе были востребованы традиционные перформативные формы – литургические действа и скоморошество, способствовавшие интеграции двора в культурное пространство Московского царства. Пришедшие им на смену выступления иностранных артистов, риторические перфомансы и театр служили целям дифференциации царской власти и подданных, демонстрации особого статуса царского двора, в определённой степени неподвластного традиционным нормам и выступающего в качестве источника новой культурной практики.

⁹³ О важной роли мигрантов в культурном и технологическом трансфере см.: *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities* / Ed. K. Davids and B. De Munk. Aldershot, 2014.

⁹⁴ В большей степени это влияние изучено на примере театра, риторики и панегирической поэзии (*Робинсон А. Н.* Борьба идей... С. 94–193; *Дёмин А. С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 478–488, особенно 486; *Сазонова Л. И.* Указ. соч. С. 340–345).