

М. С. Берлова  
Государственный институт искусствознания,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

## Придворный театр как факт европеизации России в эпоху правления царя Алексея Михайловича

### АННОТАЦИЯ

Книга Клаудии Дженсен, Ингрид Майер, Степана Шамина и Дэниеля Во «Театральное прошлое России: придворное зрелище в XVII веке» (2021) посвящена истории русского придворного театра Алексея Михайловича, просуществовавшего с 1672 по 1676 г. Театр Алексея Михайловича рассматривается в контексте русской культуры и дипломатических отношений России и Западной Европы, начиная с середины XVI и до начала XVIII в. В основу исследования межнациональных связей и того, как западноевропейские театральные и музыкальные традиции ассимилировались в России, легли такие уникальные документы, найденные в российских и западноевропейских архивах, как европейские газеты, дипломатические донесения, сообщения о поездках за границу, свидетельства очевидцев и финансовые отчеты. Чтобы проследить передачу и распространение западных исполнительских традиций на российской почве, авторы прибегают к концепции *intertheater* («интертеатра»). «Интертеатральные» процессы во многом обуславливались дипломатическими контактами. Книга представляет придворный театр Алексея Михайловича как факт европеизации России, начавшейся до реформ Петра I.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр XVII в., придворный театр Алексея Михайловича, истоки русского театра, «Артаксерсово действо», «Темир-Аксаково действо», «Тамерлан Великий» Кристофера Марло.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213  
УДК 792.03(=161.1) "16"

Maria S. Berlova  
The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

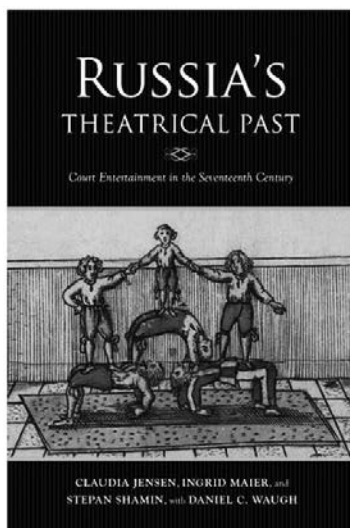
## Court theatre as a proven source of the europeanization of Russia during tsar Alexei Mikhailovich's reign

### ABSTRACT

*Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century* (2021), written by Claudia Jensen, Ingrid Mayer, Stepan Shamin, and Daniel C. Waugh, focuses on the Russian court theatre of Tsar Alexei Mikhailovich, which existed from 1672 to 1676. The book analyzes this theatre within the context of Russian culture and diplomatic relations between Russia and Western Europe from the middle of the 16th to the beginning of the 18th century. The study of intercultural exchange and how Russia assimilated Western European theatrical and musical traditions is based on unique documents, such as European newspapers, diplomats' reports, foreign travel accounts, witness accounts, and payment records, that were found in Russian and Western European archives. In tracing the transmission and spread of Western performance traditions on Russian soil, the authors use the concept of *intertheater*. Intertheatrical processes were largely conditioned by diplomatic contacts. The book presents the Alexei Mikhailovich's court theatre as a proven source of the Europeanization of Russia, which began before the reforms of Peter the Great.

### KEYWORDS

17<sup>th</sup>-century Russian theatre, Alexei Mikhailovich's court theatre, Russian theatre's origins, *Artakserksovo deistvo*, *Temir-Aksakovo deistvo*, Christopher Marlowe's *Tamburlaine the Great*.



В 2016 году в издательстве «Индрик» вышла книга «Придворный театр в России XVII века: Новые источники». Публикация существенно изменила устоявшийся взгляд на истоки русского театра Алексея Михайловича. Авторы книги – Клаудия Дженсен, историк музыки и преподаватель университета штата Вашингтон в Сиэтле (США), и Ингрид Майер, специалист по истории русского языка и культуры, профессор русского языка Упсальского университета (Швеция), – опираясь на западноевропейские архивные материалы, ранее недоступные российским исследователям, опровергли каноническую дату 17 октября 1672 г., когда десятичасовое представление «Артаксерксова действия», признанное началом существования театра в России, было показано царю и его близкому окружению.

В небольшую по объему книгу вошли русские переводы двух английских статей Дженсен и Майер, вышедших в журнале “Scando-Slavica” в 2013 и 2015 гг. [1; 2]. В них западные ученые доказали, что первое театральное представление при дворе Алексея Михайловича состоялось 16 февраля 1672 г., на восемь месяцев раньше «Артаксерксова действия», что значительно скорректировало интерпретацию общеизвестных источников. В книге «Придворный театр в России XVII века» авторы проанонсировали свою следующую монографию, в которой обещали проследить хронологию русского придворного театра XVII в. и выявить заимствования из западноевропейской литературы в спектакле «Темир-Аксаково действие», поставленном на сцене театра Алексея Михайловича в 1675 г. [3, с. 133, 147].

В дальнейшем исследовании театральных взаимосвязей России и Западной Европы наряду с Дженсен и Майер приняли участие Дэниел К. Во, профессор славянских языков и литературы университета штата Вашингтон, и доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН Степан Шамин. В 2018 году в музее-заповеднике «Коломенское» прошла выставка «Государевы потешники: театральная культура России XVII столетия», в организации которой участвовали Майер и Шамин. На выставке экспонировались архивные документы, освещающие историю возникновения придворного театра в России и первые театральные постановки на русской сцене. В 2021 году масштабный международный исследовательский проект Клаудии Дженсен, Ингрид Майер, Степана Шамина и Дэниеля Во при поддержке российских исследователей завершился коллективной монографией “Russia’s Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century” («Театральное прошлое России: придворное зрелище в XVII веке»), вышедшей в издательстве Индианского университета в США.

В «Театральном прошлом России» авторы опирались на такие уникальные документы, найденные в российских и западноевропейских архивах,

как европейские газеты, дипломатические донесения, сообщения о поездках за границу, свидетельства очевидцев и финансовые отчеты. Книга прослеживает хронологию театральных постановок при дворе Алексея Михайловича не только в контексте российской культуры и политики, но и в широкой перспективе западноевропейских театральных и музыкальных традиций. Чтобы проследить эти межкультурные взаимосвязи, их укоренение и видоизменение на российской почве, авторы прибегают к концепции “intertheater” («интертеатр»), которая в последнее время применяется в западном театроведении. Эта концепция помогает выявить распространение и передачу исполнительских традиций, во многом обусловленных дипломатическими контактами. В формулировке Анстона Босмана «интертеатр» «в равной степени привлекает внимание к процессам взаимодействия и интерференции между двумя устоявшимися системами, а также к возникновению третьей промежуточной нормы» [4, с. 565]. Иначе можно сказать, что «интертеатр» позволяет проследить, как на основе спектаклей-протографов возникают новые спектакли, в которых ассимилируются и трансформируются традиции первичной постановки какого-либо драматического произведения. Понятиями интертеатра и третьей промежуточной нормы авторы книги пользуются не только применительно к придворному театру Алексея Михайловича, но и к другим формам русской культуры данного периода.

Монография стала значительным вкладом в научную дискуссию российских историков о причинах импортирования культуры и обычаев и значениях этих процессов для российского общества и государства раннего Нового времени. Пол Бушкович, профессор истории Йельского университета и специалист по истории России до XVIII в., участвуя в данной дискуссии, обращает внимание на два явления российской истории раннего Нового времени, в чем-то взаимосвязанных, но во многом довольно отличных друг от друга, – это скорость изменений в целом и роль культурных изменений в частности [5, с. 292]. Социальные изменения, о которых идет речь, были связаны с европеизацией России. Книга «Театральное прошлое России» предлагает богатый фактологический материал для осмысления существенно важного вопроса: почему в России XVII в. были приложены такие большие усилия для стремительного развития придворного театра.

Введением в предлагаемое исследование послужил эпизод, случившийся в предместье Пскова в июне 1644 г., когда немецкая труппа акробатов, иначе – потешников, под руководством известного странствующего канатоходца, уроженца Страсбурга Симона Данненфельса приехала в Россию с намерением выступить перед русской публикой. Примечательно, что Данненфельс стал первым иностранным артистом, освоившим театральное пространство Швеции. Рассмотрев прошение Данненфельса, Посольский приказ в Москве отказал комедиантам. Причиной того стало крушение плана Михаила Федоровича выдать дочь Ирину Михайловну за графа Вальдемара Кристиана, сына датского короля Кристиана IV. На тот момент, когда труппа Данненфельса въехала в Псков, шла подготовка к царской свадьбе. Это ожидаемое событие

привлекло в Россию иностранных комедиантов и позволило им проникнуть на территорию российского государства, так как псковские власти решили, что приезд потешников входил в планы по организации торжеств московского двора. Труппа Данненфельса пробыла в Пскове (судя по всему, без выступлений) около месяца, и после отмены свадьбы из-за того, что Вальдемар Кристиан отказался принять православие, артистов выдворили из России. Однако афиша – редкий пример рекламы странствующих комедиантов – сохранилась, затерявшись в архивах, куда была передана московскими властями. Сегодня этот уникальный документ хранится в РГАДА.

Этот случай, по мнению авторов, когда странствующая труппа иностранцев проявила интерес и инициативу выступать на русской территории, стоит рассматривать как первую попытку – пусть не увенчанную успехом – взаимодействия России с западноевропейской театральной культурой и возможность вхождения России в западноевропейский театральный контекст. Именно эта тема становится сквозной для всего многоаспектного анализа [6, с. 7].

Главным предметом исследования стал феномен придворного театра Алексея Михайловича, однако он рассматривается в широком контексте, охватывающем культурные взаимосвязи между Россией и Западной Европой с середины XVI в. и до возникновения профессионального публичного театра в России при Петре I в начале XVIII в. В известном свидетельстве уроженца Курляндии Якова Рейтенфельса, пребывавшего в Москве с 1670 по 1673 г., утверждается, что создать собственный придворный театр Алексея Михайловича побудили именно слухи из-за границы о том, что подобная практика была популярна на Западе [6, с. 9].

Авторам удается охватить широкий круг явлений и фактов «театрального завоевания», выстроенных в хронологическом порядке. Особый упор делается на расширение и углубление дипломатических контактов, которые, по мнению авторов, способствуют стремительности культурного развития России.

В первой главе рассказывается о современных театральных представлениях и исполнительских стилях, в частности музыкальных, с которыми, начиная с середины XVI столетия, русские дипломаты знакомились за границей. Учитывая новизну подобного опыта, русские не всегда могли адекватно описать ими увиденное. Редким детальным свидетельством является описание литургических драм во Флоренции, сделанное епископом Авраамием Суздальским, одним из русских представителей на Ферраро-Флорентийском соборе (1438–1439).

Дипломатические контакты с Италией, Англией, Священной Римской империей и Польшей во многом обогатили и расширили культурный кругозор русских. Иностранные музыканты и неведомые в России музыкальные инструменты начали появляться в Москве в конце XVI в. Тем не менее некоторые составляющие западных светских церемоний – такие, как парные танцы и ношение масок во время маскарардов, – воспринимались русскими как что-то дикое, греховное и недопустимое с точки зрения православия. Очевидным представляется первоначальное сопротивление русских традициям западной культуры – особенно когда соприкосновение традиций накладывалось

на негативный политический контекст. Так, например, их знакомство с польской инструментальной музыкой и пением, балетами в сопровождении изысканной музыки, маскарадами и комическими спектаклями закончилось кровавой резней польских музыкантов во время маскарада Лжедмитрия и Марии Мнишек в мае 1606 г. в Москве. В Смутное время жертвой пал и Михаил Татищев, обладатель иноземных цимбал, вызывавших у современников ассоциации с польской интервенцией. Однако есть упоминание о том, что после смерти владельца инструмент был куплен и отремонтирован [6, с. 29].

Во второй главе уделяется особое внимание знакомству России посредством дипломатических миссий с западноевропейским музыкальным театром, начиная с середины XVII в., когда благодаря проведению активной внешней политики и военным завоеваниям России при Алексее Михайловиче дипломатический обмен с Западом приобрел более регулярный и широкий характер. В Венецианской республике, а также в других итальянских городах русские дипломаты соприкоснулись с недавно возникшим жанром оперы. Анализ подобных контактов основывается главным образом на информативных итальянских отчетах о приезжих русских дипломатах, а также других свидетельствах, до этого редко используемых в трудах по истории театра.

Иногда русские гости производили не совсем благоприятное впечатление на хозяев – нормы поведения русских и европейцев значительно отличались. Русская дипломатическая миссия, впервые прибывшая в Париж в 1654 г., по сообщению французского церемониймейстера, вела себя дурно. Хотя изысканная одежда гостей, рождающая ассоциации с турками, и производила впечатление, но нежелание русских покидать свои жилища препятствовало их знакомству с парижской культурой и межнациональному обмену [6, с. 58].

Согласно сохранившимся итальянским источникам, дипломатическая миссия в Венецианскую республику в 1656–1657 гг., возглавляемая Иваном Ивановичем Чемодановым, не была готова к предложенному хозяевами театральному пиршеству. Манеры русских за столом и их жестокое обращение со слугами произвели плохое впечатление на венецианцев, в то время как самым ярким впечатлением гостей стал изысканный оперный спектакль «Судьба Родопа и Дамиры» (музыка Пьетро Андреа Цини, либретто Аурелио Аурели) в венецианском оперном театре Сан-Апполинаре<sup>1</sup>. Волшебные полеты и смены кулис, осуществляемые театральной машинерией, вызвали неподдельное изумление у русских дипломатов – они даже пожелали заглянуть внутрь этих машин [6, с. 71]. Однако маски во время венецианского карнавала все еще вызывали неприятие и отторжение.

Следующая дипломатическая миссия Василия Лихачёва в сопровождении дьяка Ивана Фомина и большой делегации была направлена во Флоренцию в 1660 г. Во многом для путешественников повторился культурный опыт, полученный соотечественниками в Венеции. Однако в этот раз русские дипломаты были более подготовлены к западноевропейским обычаям: Лихачёва и Фомина не смущали светские танцы и пение, они с готовностью

<sup>1</sup> Также известен как театр Сант-Апональ.



протянули руки для целования дамам – гостям на званом вечере. В начале февраля русские дипломаты посетили спектакль в театре Пергола, где увидели «Благородную служанку» (музыка Доменико Англези, либретто написал Дж. А. Монилья). Согласно записям итальянского очевидца, гостям очень понравились полеты и машины, – в изумлении они часто крестились [6, с. 77]. Впечатление от последнего за визит посещения театра Пергола 20 февраля 1660 г. было зафиксировано в известном русском источнике. Ссылаясь на итальянские свидетельства, авторы книги убеждены, что спектаклем, о котором идет речь, являлась опера «Гипермнестра» Франческо Кавалли, поставленная в этом театре в 1658 г. Русский источник также дает сведения о «садах удовольствий» Флоренции, где русские дипломаты увидели невероятные фонтаны и стали свидетелями концертов инструментальной музыки, в которых органы играли сами по себе [6, с. 82].

Уже после дипломатической миссии Чемоданова в России были предприняты первые безуспешные попытки найти за границей человека, который мог бы поставить спектакль. Активные дипломатические взаимодействия не только с Италией и Францией, но и с другими европейскими государствами в 60-е годы XVII столетия побудили царя Алексея Михайловича искать возможности обзавестись собственным придворным театром.

Особо обстоятельно рассматривают факты, связанные с истоками русского придворного театра: 16 февраля 1672 г. Алексею Михайловичу был показан «балет» об Орфее (представление повторили в мае), а 17 октября последовало открытие первого театра в России, на сцене которого были осуществлены постановки нескольких пьес, что продолжалось до смерти венценосного зрителя 29 января 1676 г. Основой исследования стали отчеты очевидцев-иностранцев из Северной Европы, находившихся в Москве, дополненные русскими архивными документами и западноевропейскими источниками. Новые документальные свидетельства, найденные авторами книги, – некоторые из них стали впервые знакомыми российскому читателю по книге «Придворный театр в России XVII века» – позволяют увидеть общеевропейский контекст, в котором возник и эволюционировал русский придворный театр, прояснить многие его загадки, а также расширить и в некоторых случаях значительно изменить взгляд на историю русского театра XVII в., сформированный более ранними исследованиями.

Книга дает внутренний, интимный взгляд на придворный театр Алексея Михайловича, так как его создателями были не профессиональные западноевропейские драматурги и актеры, а любители – жители Немецкой слободы в Москве, которые, полагаясь на западные театральные традиции, создали театр в чужой стране для чужеземного правителя. Неформальный взгляд распространяется и на членов царской семьи – смеющихся, счастливых и восхищенных зрителей диковинного для них зрелища.

Найденные документальные свидетельства – настоящее везение исследователей – дают возможность восстановить образ спектаклей с их костюмами, декорациями и бутафорией; определить помещения, где проходили представления, – дворец И. Д. Милославского, сцена на верхнем этаже здания,

в котором располагалась придворная аптека, и театр, устроенный в селе Преображенском; а также распознать фамилии и личности некоторых актеров, драматургов и постановщиков, проследить их судьбы.

Авторы книги показывают, что придворный театр Алексея Михайловича развивался динамично и постоянно эволюционировал. Как правило, неотъемлемые комические номера (персонаж Пикельхерринг, не нуждавшийся в переводчике и служащий яркой иллюстрацией «интертеатра», был любим в России так же, как в Западной Европе) постепенно вплетались в основной сюжет пьесы, как, например, в «Юдифи» и «Темир-Аксаковом действе», в то время как в более раннем «Артаксерксовом действе» комический элемент присутствовал в виде интерлюдий, сопровождавших главную сюжетную линию пьесы. Неудача спектакля о Товии авторы книги объясняют тем, что комическая составляющая в нем отсутствовала.

Самое амбициозное предприятие – своего рода торжество из шести пьес («Артаксерксово действо», «Юдифь», «Темир-Аксаково действо», «Георгий», «Иосиф» и «Адам и Ева»), состоявшееся осенью 1675 г., – книга аргументированно рассматривает внутри общей логики эволюции придворного театра Алексея Михайловича.

В свете актуального и важного исследования, предложенного в кандидатской диссертации Н. Г. Ефремовой «Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII в.: предпосылки, истоки и первые опыты» (2019) представляется интересным краткий взгляд авторов книги на Симеона Полоцкого в контексте западноевропейских традиций. Согласно этому взгляду, пьеса Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле зтате и о триех отроцех, в печи не сожженных» представляет его собственную «промежуточную норму», отсылающую к уже существующим театральным темам и контекстам, в результате чего Симеон Полоцкий представляется не столько первооткрывателем, а скорее автором, реагирующим и переосмысляющим популярные и устоявшиеся приемы придворных театральных зрелищ [6, с. 12]. Анализируя пьесы придворного театра, с одной стороны, и усилия Симеона Полоцкого – с другой, авторы новой монографии смотрят на русский театр XVII столетия как на совокупность тесно связанных между собой явлений внутри самой России и в контексте западноевропейской театральной культуры [6, с. 176].

Пятая глава посвящена пьесе «Темир-Аксаково действо», показанной дважды при русском дворе в 1675 г. Анализ текста пьесы и попытки воссоздать образ спектакля продолжают и дополняют работы А. С. Булгакова и А. Т. Парфенова. Авторы рассматривают русскую пьесу в контексте межкультурных театральных традиций, а также выявляют ее заимствования из литературных и исторических сочинений о Тамирлане. Если в разговоре об «Артаксерксовом действе» были сделаны отсылки к ситуации внутри русского двора, то, говоря о «Темир-Аксаковом действе», авторы отсылают к реалиям внешней политики России 1670-х гг., когда русский царь защищал православное население своей страны в военных конфликтах с представителями мусульманского мира – турками и татарами. Интересными представляются гипотезы прямого



и косвенного влияния на «Темир-Аксаково действо» пьесы Кристофера Марло «Тамерлан Великий», впервые опубликованной в 1590 г. Авторы книги обрисовывают предположительные сценарии того, как сочинение Марло могло достичь Москвы: вероятно, английские странствующие комедианты играли пьесу Марло на континенте, и немецкие переработки пьесы стали знакомы московским немцам. Другие отголоски современных пьес о Тамерлане и то, как немецкие и голландские театральные традиции могли повлиять на московский спектакль, осмысляются как «интертеатральные» процессы.

Шестая заключительная глава переключает внимание читателя с начального периода русского театра – придворных спектаклей Алексея Михайловича – на начало XVIII в. и первый профессиональный публичный театр в Москве, возникший при Петре Великом, в репертуаре которого в 1705 г. снова появилась пьеса о Тамерлане. Механизмы развития театрального искусства в России, которое оборвалось со смертью Алексея Михайловича, во время правления его сына и преемника были схожими: культурный обмен осуществлялся посредством дипломатических миссий в Западную Европу и благодаря выступавшим там странствующим комедиантам. Неслучайно желание Петра Первого организовать свой театр появилось после его возвращения из дипломатической миссии в Европу, известной как Великое посольство (1697 – 1698).

Книга «Театральное прошлое России» разделяет мнение многих историков о том, что реформатор Петр Великий отнюдь не был инициатором модернизации и вестернизации России – многие процессы в этом направлении начались до него. Что касается театральной истории, то короткий – всего четыре года, – но принципиально важный этап развития русской сцены, когда были заложены ее основы, произошел во время царствования Алексея Михайловича. Петр I шел по его стопам и преуспел только в том, что сумел привлечь на работу в Россию немецкую труппу Иогана Кунста – нереализованное стремление Артамона Матвеева, главы Посольского приказа и одного из первых «западников» на Руси, которому своим рождением обязан русский театр.

Общеввропейский контекст, в который авторы книги с успехом вписали русский придворный театр XVII в., подтверждается и тем, что в конце XVIII в. культурные взаимосвязи России и Западной Европы получили новые импульсы: театр Алексея Михайловича стали изучать как в России, так и на Западе. Русский придворный театр XVII в. как производная западноевропейского театрального опыта объединил восток и запад на общей культурной карте Европы.

Хочется надеяться, что «интертеатр», выявивший активные культурные взаимосвязи России и Запада, будет иметь продолжение и рецензируемая монография станет доступна широкому кругу российских читателей в русском переводе.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Jensen C., Maier I. Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672 // Scando-Slavica. 2013. Vol. 59. No. 2. P. 145–184.

2. Jensen C., Maier I. Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre // *Scando-Slavica*. 2015. Vol. 61. No. 1. P. 7–56
3. Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века: Новые источники. М.: Индрик, 2016. – 200 с.
4. Bosman A. Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody // *ELH*. 2004. Vol. 71. No. 3. P. 559–585.
5. Bushkovitch P. Change and Culture in Early Modern Russia // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2015. Vol. 16. No. 2. P. 291–316.
6. Jensen C., Maier I., Shamin S., Waugh D. *Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. – 316 p.

## REFERENCES

1. Jensen C., Maier I. Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672. *Scando-Slavica*. 2013, vol. 59, no. 2, pp. 145–184.
2. Jensen C., Maier I. Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre. *Scando-Slavica*. 2015, vol. 61, no. 1, pp. 7–56.
3. Jensen C., Maier I. *Pridvornyj teatr v Rossii XVII veka: Novye istochniki* [Court theatre in 17<sup>th</sup>-century Russia: New Sources]. Moscow: Indrik, 2016. 200 p.
4. Bosman A. Renaissance Intertheater and the Staging of Nobody. *ELH*. 2004, vol. 71, no. 3, pp. 559–585.
5. Bushkovitch P. Change and Culture in Early Modern Russia. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2015, vol. 16, no. 2, pp. 291–316.
6. Jensen C., Maier I., Shamin S., Waugh D. *Russia's Theatrical Past: Court Entertainment in the Seventeenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. 316 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.  
E-mail: mashaberlova@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

## ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova — PhD in Theatre Studies, Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.  
E-mail: mashaberlova@yandex.ru  
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 13.01.2022

Отредактирована: 07.02.2022

Принята к публикации: 12.02.2022

Received: 13.01.2022

Revised: 07.02.2022

Accepted: 12.02.2022

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. Придворный театр как факт европеизации России в эпоху правления царя Алексея Михайловича // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 204–213.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213

## FOR CITATION

Berlova M. S. Court theatre as a proven source of the europeanization of Russia during tsar Alexei Mikhailovich's reign. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1. pp. 204–213.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-204-213