

УДК 792

ББК 85.333(3)

Старикова Анна Руслановна

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0009-9143-7665
starikova.a.r@gmail.com

Ключевые слова: Пикельгеринг, труппы английских комедиантов, театр при Алексее Михайловиче, Роберта Браун, Йохан (Джон) Грин, Роберт Рейнольдс, Иоганн Готфрид Грегори

Старикова Анна Руслановна

Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-132-145

Для цит.: Старикова А.В. *Пикельгеринг: маска и образ (трансформация на разных национальных сценах XVII века)* // Художественная культура. 2024. № 3. С. 132–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-132-145>.

For cit.: Starikova A.R. *Pickelhåring: A Mask and an Image (Transformation on Various National Scenes of the 17th Century)*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 132–145. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-132-145>. (In Russian)

Starikova Anna R.

PhD (in Art History), Researcher, Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0009-9143-7665
starikova.a.r@gmail.com

Keywords: Pickelhåring (Pickelhering), Englische Komödianten, the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich, Robert Browne, John Green, Robert Reynolds, Johann Gottfried Gregori

Starikova Anna R.

Pickelhåring: A Mask and an Image (Transformation on Various National Scenes of the 17th Century)

Аннотация. В настоящем исследовании впервые предпринято обращение к теме о пути преобразования шутовской персоны, сформировавшейся в бродячих труппах английских комедиантов — Пикельгеринга. После вынужденной миграции английских трупп на материк и «обоснования» в Германии именно шут помогал найти пути коммуницирования актеров и публики, разговаривавших на разных языках. Таким образом Пикельгеринг из вербального героя перевоплотился в невербального персонажа, приобретя значение театральной маски. Со временем к персонажу вернулась вербальность, что ознаменовало его возвращение к первоначальному образу, однако с продвижением театральных трупп на Восток вновь обретенная вербальность снова была отброшена, переводя персонажа обратно в статус маски. Персона Пикельгеринга стала настолько популярной, что данный персонаж был среди действующих лиц первых представлений в театре при дворе Алексея Михайловича.

Такие коренные метаморфозы способствовали достаточно быстрому и успешному приживанию персонажа на различных национальных сценах. Именно его приспособляемость путем изменения собственной сути и обеспечивала ему невероятный успех и любовь у публики на протяжении XVII века. В данной статье также приведены имена самых известных исполнителей данной роли во всех труппах английских комедиантов на территории немецкоязычных земель.

Abstract. In this study, for the first time, an appeal is made to the topic of the way to transform a buffoon's persona formed in the traveling troupes of English comedians (Englische Komödianten) — Pickelhäring (Pickelhering). After the forced migration of English troupes to the mainland and 'settlement' in Germany, it was the jester who helped to find ways for actors and audiences who spoke different languages to communicate. This is how Pickelhäring transformed from a verbal into a non-verbal character, acquiring the meaning of a theatrical mask. Over time, the character's verbality returned, marking the return to his original image, but with the advancement of theatre troupes to the East, the newfound verbality was again discarded, relegating the character back to the status of a mask. Pickelhäring's persona became so popular that he was one of the characters in the first performances in the theatre at the court of Aleksei Mikhailovich.

Such radical metamorphoses contributed to the character's fairly rapid and successful establishment on various national stages. It was his adaptability by changing his own essence that ensured his incredible success and public admiration throughout the 17th century. This article also gives the names of the most famous performers of this role among all troupes of English comedians (Englische Komödianten) in the German-speaking lands.

Введение

Одной из вневременных театральных фигур в истории всего мирового театра является шут. Он может принимать множество обликов, однако его функции практически всегда остаются неизменными. Шут не только веселил широкого зрителя, развлекал, насмехаясь и подшучивая надо всеми: от простых крестьян до церковных иерархов, — но и вселял своими шутками-проказами подчас отнюдь не веселье, а неподдельный ужас в публике, равнявшей его образ с самим чертом-дьяволом.

У каждой страны существовала своя конкретная шутовская персона, образ которой призван был отражать в собирательности национальные, юмористически поданные особенности: внешности, костюма, характера, привычек и пр. Для Германии таким шутовским образом стал Ганс Вурст, впервые появившийся в фастнахтшпилях в XVI веке и просуществовавший на театральных подмостках практически до конца XVIII века.

Однако немецкая театральная сцена являлась в данном аспекте не совсем обычной, так как на ней одновременно существовало две (условно) «национальные» шутовские персоны: рядом с Гансом Вурстом подвизался Пикельгеринг. Кто же он такой, Пикельгеринг (Пикельхерринг)? Он — комическая фигура, часто являвшаяся главной в представлениях немецких трупп «английских комедиантов».

Метаморфозы Пикельгеринга

Бродячие труппы английских актеров в конце XVI — начале XVII века хлынули в континентальную Европу, в том числе и в Германию, которая оказалась страной, представлявшей особый интерес для трупп «английских комедиантов» в связи с достаточно плачевным состоянием ее⁽¹⁾ собственного национального театра вследствие раздробленности страны, а затем и начавшейся Тридцатилетней войны (1618–1648).

Английские труппы «давали городские («площадные») представления, а также приглашались на торжественные празднества ко дворам знати. Впервые труппа «английских комедиантов», состоявшая всего

из пяти человек, появилась в Германии в 1586 году; она прибыла в Дрезден после коронации курфюрста Саксонии Кристиана I [Старикова, 2021, с. 125]. Будучи профессиональными актерами (то есть добывавшими пропитание исключительно своей актерской деятельностью), «английские комедианты» приспособивались к иноязычному зрителю, усиливая зрелищную сторону своих представлений, в том числе и изменяя манеру исполнения: утрируя жестикуляцию, мимику, повышая интонации.

Важным посредником между английскими актерами и иноязычным зрителем стал театральный персонаж — Пикельгеринг, комментировавший сценическое действие своим визуальным поведением: мимикой, гримасами, ужимками, пантомимой, приправленными голосовыми интонациями. В переводе с английского имя Пикельгеринг переводится как «маринованная селедка», которая в обыденной жизни соседствовала обычно с пивной кружкой — атрибут, ставший неотъемлемым и в экипировке исполнителя данной роли, недвусмысленно говоривший об особом пристрастии к данному напитку (до нас дошли изображения актеров в этой роли).

Существует свидетельство конца XVI века о том, что немецкоязычные зрители воспринимали Пикельгеринга английских актеров исключительно визуально (невербально): «...немцы и мужчины, и женщины, хотя и не понимали ни слова из того, что те говорили, все равно валили толпами на их представление, чтобы увидеть их жестикуляцию и их телодвижения — но вовсе не ради того, чтобы услышать, что они там говорят» [Дженсен, Майер, 2016, с. 129].

Таким образом, Пикельгеринг, придя из английского театра на немецкую сцену, потерял свой первоначальный цельный образ, приобретя на ней лишь значение *маски*. Тем не менее именно благодаря неперемennomу участию Пикельгеринга почти во всех представлениях (и комических, и трагических) английским труппам был обеспечен успех у немецкой публики. Не случайно чаще всего исполнителем его роли являлся сам антрепренер.

Самыми известными среди «английских комедиантов» в Германии с начала XVII века являлись труппы Роберта Брауна и Йохана (Джона) Грина, Роберта Рейнольдса. С последним сотрудничал одно время и антрепренер Аренд Эшер (упоминавшийся и как Аарон Аскен). Известно, что его труппа «английских комедиантов» была одно время

(1) Данная проблема была рассмотрена автором статьи в диссертации [Старикова, 2021].

на службе у короля Сигизмунда и в августе 1636 года посещала Данциг проездом после выступлений в Кёнигсберге, во время путешествия в Голландию, Данию и Гольштейн [Fischer, 1960, S. 63].

Роберт Браун (1563 — ок. 1622) — английский актер, начавший свой творческий путь в 1583 году в возрасте 20 лет, впоследствии вошел в состав труппы «Слуги графа Вустера»⁽²⁾, действовавшей в центральной Англии. Начиная с 1590-х годов Браун много гастролировал в Европе, однако постоянно возвращаясь в родную Англию. За первые годы странствий Браун смог набрать в свою труппу достаточно талантливых и ярких актеров, а именно шута Томаса Саквила, акробата Джона Броудстрита и музыканта Ричарда Джонса. В 1592 году Браун начинает активно сотрудничать с герцогом Брауншвейг-Вольфенбютельским Генрихом Юлием, в результате чего труппа номинально стала считаться его придворной. В Вольфенбютеле для труппы Брауна был построен театр, однако труппа имела при этом неограниченные возможности разъезжать по всей Европе.

С началом Тридцатилетней войны труппа Брауна не уехала из Германии, а, как это ни странно, наоборот вернулась туда из Англии, где была на гастролях, и вплоть до смерти своего антрепренера (1622) давала представления в Нюрнберге, Страсбурге, Франкфурте. Зимой 1619–1620 годов труппа Брауна провела в Праге именно в тот момент, когда войска католической унии выдвинулись в Чехию. Униаты подошли практически к стенам города к ноябрю, заняв позиции на Белой горе, находящейся в четырех километрах от города. Однако актеры, несмотря на продвижение вражеских войск к Праге, закончили зимний сезон и только весной 1620 года двинулись назад, в сторону Германии. Сам Браун, наряду с антрепренерством, принимал активное участие в постановках своей труппы и как актер, часто воплощая на сцене именно образ Пикельгеринга. В этой роли его запечатлел знаменитый голландский художник Франс Хальс (ок. 1628, Замок Вильгельмскеэ, Кассель), один из самых заметных портретистов того времени. С портрета смотрит немолодой, но довольно крепкий мужчина в красном шутовском колпаке и такого же цвета буффонской

куртке, держащий в левой руке опорожненную пивную кружку. Лицо его лоснится от выпитого, и в то же время от него исходит явная агрессия, подогретая хмелем и нелегкой бродячей жизнью. Все это было очень созвучно происходящему вокруг и очень знакомо зрителям, с восторгом воспринимавшим комментарии Пикельгеринга-Брауна как в комедийных моментах спектакля, так и в трагедийных коллизиях. Однако лицо портретируемого производит не самое приятное впечатление (в отличие от изображения другого актера в роли Пикельгеринга — Кристиана Янецкого).

В труппе Брауна начинал свою карьеру другой известный театральный антрепренер Джон (Йоханн) Грин, являвшийся также прославленным исполнителем роли Пикельгеринга. Именно на спектаклях с участием этого персонажа и строился репертуар указанных выше и многих других бродячих трупп. До самой своей смерти в 1626 году Грин гастролировал по Германии и близлежащим Богемии и Польше.

После смерти Грина руководство его труппы перешло в руки Роберта Рейнольдса, также продолжавшего в репертуаре делать главную ставку на исполнение роли Пикельгеринга. После смерти Грина Рейнольдс в 1626 году принял решение переехать в Дрезден, где актеры оставались в течение двух лет. Руководимая им труппа давала представления, разъезжая по Германии и Голландии вплоть до кончины Рейнольдса в конце 1650-х годов.

Будучи исполнителями прежде всего ролей Пикельгеринга, все три антрепренера были связаны преемственностью в репертуаре, составлявшем тогда основу и всех других трупп «английских комедиантов». Эти пьесы вошли в знаменитый сборник «Английских комедий и трагедий», изданный в 1620 году [см.: Spieltexte der Wanderbühne, 1970].

Так, в разные годы все эти труппы непременно исполняли одни и те же пьесы: 1) драму «Дева Доротея-мученица» (Dorothea Virgo Martyr), сюжет которой взят из Священной истории; 2) «Комедию о Кристабелле» (Comoedia von Christabella), основой сюжета которой послужил средневековый рыцарский роман; 3) трагедию У. Шекспира «Юлий Цезарь» (конечно, не по подлинной пьесе, а по так называемому «сценарию»); 4) пастораль «Комедия об Аминте и Сильвии» (Comoedia von Aminta vnd Silvia), созданную на основе произведения Торквато Тассо; 5) любовную драму «Тиберий из Феррары и Анабелла

(2) «Слуги графа Вустера» («Люди графа Вустера») — театральная труппа елизаветинского периода, которая гастролировала по всей Англии начиная с середины XVI века. Позднее, в XVII веке, получила новое название «Труппа королевы Анны», сменив патронаж.

из Мёмпельгарда» (Tiberius von Ferrara und Anabella von Mömpelgard) и др. Сюжеты данных пьес были достаточно известны в Европе к концу XVI века, поэтому в начале XVII века они уже могли исполняться и в Германии, без необходимости перевода на немецкий язык (во многих случаях). И во всех таких разных, казалось бы, сюжетах на долю Пикельгеринга падала задача развлекать и забавлять публику, вызывая у нее яркую и непосредственную реакцию, как радостную, так и ужасающую.

Постепенно в труппы английских комедиантов стали набирать и немецкоязычных актеров, наконец заполнявших состав целиком. И в этот момент Пикельгеринг-маска снова обретает свой полноценный образ за счет возвращенной ему вербальности (уже на немецком языке).

В 1640–1650-х годах образовалось немало трупп, почти целиком состоявших из немецкоязычных актеров. Наиболее заметными среди них можно назвать труппы: Йоханна Фассера, Йоханна (Ханса) Шиллинга, Каспара Штилера, Андреаса Эленсона, Карла Андреаса Паульсена, Йоханна Карла Замменхамера, Йоханна Петера Хильфердинга [Fischer, 1960]. Однако и репертуар, и манера игры этих немецкоязычных трупп оставались еще долго прежними — английскими, как и неперемнная фигура Пикельгеринга с его гротескно-шутовской, балаганной, площадной буффонадой, паясничаньем и фиглярством, прыганьем и танцами под музыку и улюлюканье зрителей. Пикельгеринг оказывался уместным как в трагических «жестоких пьесах», так и в комических представлениях и вставках. Зрители наслаждались его физической раскованностью, гримасами, проделками, бесчинствами и тирадами, порой весьма непристойного свойства.

Постепенно комическая персона Пикельгеринга начала перебираться на другие театральные сцены, в том числе и на российскую. Восточная экспансия данной шутовской фигуры смогла достичь и придворных представлений царя Алексея Михайловича.

Из извещения в гамбургской газете «Северный Меркурий» за март 1672 года доподлинно известно о первом спектакле при дворе русского царя: «Из Москвы, от 23 февраля. <...> Шестнадцатого числа сего месяца двенадцать немцев исполнили балет для Его Царского Величества, а именно во дворце царского тестя Илии Даниеловица. В нем участвовали четыре римляна, четыре дикаря, двое пьяных

крестьян и двое воришек, а к ним был добавлен еще занимательный фигляр — Пикельхерринг» [Дженсен, Майер, 2016, с. 34]. В газете присутствовало описание реакции высоких русских зрителей: «И царь с царевичами и приближенными, и царица со своим окружением были в таком восторге от показанного, что часто хохотали от всей души, сотрясаясь всем телом; и едва оно закончилось, они тут же пожелали, чтобы им на следующий день его снова представили» [Дженсен, Майер, 2016, с. 36].

Однако утром следующего дня умер патриарх, а затем наступил Великий пост, и повторный спектакль был организован лишь после Пасхи 18 мая 1672 года. Сведения о нем были почерпнуты исследовательницами К. Дженсен и И. Майер, опубликовавшими книгу о первых русских придворных представлениях. Из дипломатических источников они смогли выявить следующее: «...Некоторые немцы вновь разыграли перед Его Царским Величеством балет, в котором они представляли сцены мира и войны, четырех времен года, также изобразили четырех важных персон, одного нищего, Пикельхерринга и швабов, двух пастухов и двух пастушек, Орфея и четырех медведей, трех охотников, четырех крестьян, восьмерых римлян и также Меркурия» [Дженсен, Майер, 2016, с. 71]. Продолжительность данного представления составила целых шесть часов, что было вдвое дольше первого февральского, происходившего в течение трех часов. Из данных публикаций видно, что представления устраивались во дворце покойного тестя царя Ильи Даниловича Милославского, а не в специально построенном театральном здании (появившемся позже, к октябрю 1672 года в селе Преображенском).

Во второе представление, названное также «балетом», для зрителей «...вне конкуренции оставались Орфей, Меркурий и Пикельхерринг, Его Царское Величество и женская половина царского семейства не раз смеялись, притом во всеулышание, в особенности в ответ на ужимки Пикельхерринга» [Дженсен, Майер, 2016, с. 45].

Как выглядели эти «балеты»? Про первый спектакль говорилось, что «за все время представления не было произнесено каких-либо слов» (то есть Пикельгеринг явился в виде невербальной маски), «и лишь в начале и в конце сын доктора Розенбурга обратился с речью на немецком языке к царю». В обоих представлениях участвовала музыка, которая «была исполнена на двух виолах и одной виоле да

гамба в сопровождении двух певческих голосов, причем все это, как можно было заметить, сильно позабавило женскую часть зрителей» [Дженсен, Майер, 2016, с. 37]. В эпизодах, где появлялись дикари и «дурни-крестьяне», участники «били в барабаны на сцене» [Дженсен, Майер, 2016, с. 57], при этом «надо было бы видеть удивительные прыжки, высоко в воздух» [Дженсен, Майер, 2016, с. 57], производимые исполнителями.

Из приведенных фрагментарных описаний двух спектаклей, названных «балетами», можно заключить, что это было нечто похожее на пантомимно-акробатическое буффонадное зрелище в оформлении пышных декораций и костюмов, составленное из разрозненных сюжетов, понятное зрителям без слов. Исполнителями являлись иноземцы из Немецкой слободы: оба сына придворного доктора Розенберга, их домашний учитель, «посольский почетный бывший конюший» и некоторые иностранные купцы, в том числе и Хазенкруг (Тимофей Газенкруг), исполнявший роль Пикельгеринга.

Таким образом, придя на русскую сцену, Пикельгеринг в очередной раз трансформировался в бессловесную маску, чтобы стать в иноязычной (русской) среде понятным и принятым зрителем, сохраняя все свои жанровые и пантомимические особенности.

Актеры-любители, представлявшие в Москве спектакль для царского семейства, были в основном из немецкоязычных земель (в частности, из Саксонии), и они, конечно, были знакомы с немецкими традициями театральных представлений и с главной их персоной — Пикельгерингом.

Тем не менее московский Пикельгеринг был лишен одной из самых характерных черт — его реплик, словечек, отличавшихся в исполнении немецких актеров безудержной веселостью, крамолой и непристойностью, что составляло неотъемлемую часть его образа [Дженсен, Майер, 2016, с. 45]. Но именно отсутствие словесного компонента, вероятно, и сделало возможным его присутствие не только в царских хоромашах, но и там, где находились царственные русские женщины, обычно строго охраняемые от любых чужих глаз и влияний. Восторг, с которым царь и его семейство приняли Пикельгеринга [Дженсен, Майер, 2016, с. 45], снова продемонстрировал, как без вербального компонента, благодаря зрелищным физическим акро-

батическим и пантомимическим действиям при содействии музыки, этот шут-балагур в очередной раз смог прижиться на новой почве.

Первый спектакль, организованный пастором Грегори 17 октября 1672 года, вскоре после рождения Петра I, являл собой уже другой тип театрального представления, а именно официального окказионального действия. Сюжет «Артаксерксова действия» был взят из библейской «Книги Есфири». Сам Грегори, несомненно, разделял мнение тогдашних ученых и знатоков театра, не скрывавших своего отрицательного отношения к бродячим «площадным» театрам и их актерам, замечавшим: «Еще худшие комедианты то там инде скитаются, а особливо по ярмаркам волочатся, где подлой народ их непорядочными представлениями забавляется» [О позорищных играх, 1733]. Но в чинном придворном «Артаксерковом действе» пастор Грегори все-таки допустил присутствие воспоминания о Пикельгеринге: доподлинно известно, что представление перемежалось интермедиями, где действовал шут — «Мопс, он же спекулятор», являвшийся «шутской персоной», неотделимой от природы немецких трупп «английских комедиантов», испытавших уже в это время на себе воздействие итальянских актеров комедии дель арте, в особенности его комической маски — Арлекина⁽³⁾ [Феррацци, 2018]. В Германии конца XVI — начала XVII века, помимо трупп «английских комедиантов», стали часто появляться и итальянские актеры комедии дель арте. Итальянские комики были очень популярны при дворах немецких магнатов, особенно тех, кто породнился с итальянской, реже французской, знатью, содержавших при своих дворах целые труппы комедии дель арте [Старикова, 2021, с. 126].

Импровизационный дух их представлений прижился в Германии, оказав влияние как на английские, так и на немецкие труппы, в том числе и на роль Пикельгеринга [Старикова, 2021, с. 127].

Дух Пикельгеринга витал вокруг первого русского театра, но уже в виде комической персоны под другим именем, под которым он вернулся и свой образ с возвращенной словесностью (вербальностью), при-

(3) В последние годы опубликовано несколько работ, посвященных этой теме, в том числе и М. Феррацци, которая в статье «Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича» приводит хронологический перечень трупп комедии дель арте с 1568 по 1660 год, находившихся в немецких землях.

чудливо смешавшись с итальянской традицией. В одной из последних постановок, руководимой Гюбнером и Чижинским, представленной за пять дней до кончины Алексея Михайловича, в «Комедии о Бахусе и Венусе» среди прочих действующих лиц мы встречаем непременно фигуру Шута [Богоявленский, 1914, с. XIV–XV]. С.К. Богоявленский, публикуя материалы о ней, комментирует это так: «Очевидно, комедия была игривого, шутовского характера и изобиловала рискованными положениями» [Богоявленский, 1914, с. XV]. И то, что «шутовская персона» не названа каким-то конкретным именем, а носит просто имя «Шут», может говорить о том, что для выбора ее имени был уже достаточный арсенал.

Вместо заключения

Пройдя невероятно долгий и тернистый путь, полный внутренних преобразований, затрагивавших саму суть шутовской персоны Пикельгеринга, эта комическая фигура смогла органично влиться, и не один раз, в состав театральных трупп, совершенно различных по своему характеру. Даже переход в новую иноязычную среду не мог препятствовать приживанию в ней данного персонажа и успеху его у публики, благодаря тому, что во время этих трансформаций Пикельгерингу удалось не потерять своей сути Шута.

Список литературы:

- 1 *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: О-во ист. и древ. рос. при Моск. ун-те, 1914. 220 с.
- 2 *Дженсен К., Майер И.* Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. 200 с.
- 3 О позорищных играх или комедиях и трагедиях // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1733. № 44–46. С. 175–186.
- 4 *Старикова А.Р.* Драматургия Андреаса Грифиуса и ее сценическое воплощение в Германии XVII века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Государственный институт искусствознания. М., 2021. 177 с.
- 5 *Феррацци М.* Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича // Дар дружества и муз: Сборник статей в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой / Отв. ред. А.Ю. Веселова, А.О. Демин. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2018. С. 6–23.
- 6 *Bolte J., Schröder G.* Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig: L. Voss, 1895. 296 S.
- 7 *Fischer J.* Wandertruppen des 17. Jahrhunderts in Salzburg. Salzburg, 1960. 467 S.
- 8 *Spieltexte der Wanderbühne* / Hrg. von Manfred Brauneck und Alfred Noe. Bd. I: Englische Comedien und Tragedien. Berlin: Walter de Gruyter, 1970. 696 S.

References:

- 1 Bogoyavlenskii S.K. *Moskovskii teatr pri tsaryakh Aleksee i Petre* [Moscow Theater under Tsars Aleksei and Peter]. Moscow, O-vo ist. i drev. ros. pri Mosk. un-te Publ., 1914. 220 p. (In Russian)
- 2 Jensen C.R., Maier I. *Pridvornyi teatr v Rossii XVII veka. Novye istochniki* [Court Theater in Russia in the 17th Century. New Sources]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 200 p. (In Russian)
- 3 O pozorishchnykh igrakh ili komediyakh i tragediyakh [About Shameful Games or Comedies and Tragedies]. *Primechaniya na Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1733, no. 44–46, pp. 175–186. (In Russian)
- 4 Starikova A.R. *Dramaturgiya Andreasa Grifiusa i ee stsenicheskoe voploshchenie v Germanii XVII veka* [The Dramaturgy of Andreas Gryphius and Its Stage Embodiment in Germany in the 17th Century]. Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.01, State Institute for Art Studies. Moscow, 2021. 177 p. (In Russian)
- 5 Ferracci M. Ital'yanskii vklad v zapadnoevropeiskie vliyaniya na pervye p'sesy teatra Alekseya Mikhailovicha [Italian Contribution to Western European Influences on the First Plays of the Theater of Aleksei Mikhailovich]. *Dar druzhestva i muz: Sbornik statei v chest' Natal'i Dmitrievny Kochetkovo* [The Gift of Friendship and the Muses: Collection of Articles in Honor of Natalia Dmitrievna Kochetkova], eds. A. Yu. Veselova, A.O. Demin. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2018, pp. 6–23. (In Russian)
- 6 Bolte J., Schröder G. *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*. Hamburg, Leipzig, L. Voss, 1895. 296 S.
- 7 Fischer J. *Wandertruppen des 17. Jahrhunderts in Salzburg*. Salzburg, 1960. 467 S.
- 8 *Spieltexte der Wanderbühne*, hrg. Manfred Brauneck und Alfred Noe. Bd. I: Englische Comedien und Tragedien. Berlin, Walter de Gruyter, 1970. 696 S.