

Анна Старикова

# **Ситуация исключительная, или Случившаяся невозможность!**

**Во время защиты мною кандидатской диссертации<sup>1</sup> у моих уважаемых оппонентов возник ряд достаточно серьезных и в то же время увлекательных вопросов, на которые мне необходимо было ответить, но и после защиты я не переставала думать о них. Захотелось расширить лаконичные формулировки, бывшие уместными в той ситуации. Размышляя над поставленными вопросами, я пришла к мысли, что это заслуживает отдельной статьи.**

Предметом моего диссертационного исследования являлась театральная реальность Германии середины XVII в. и роль в ней поэта Андреаса Грифиуса (1616–1664), который стал одним из первых профессиональных немецких драматургов (родившийся и живший в Силезии<sup>2</sup>), чьи пьесы шли на школьной, городской и придворной сценах. В своей работе я затронула тему взаимодействия Грифиуса-драматурга с театральным миром и сценической практикой того времени, что вызвало бурную реакцию у оппонентов, отметивших, что подобного рода творческие взаимоотношения между драматургами и немецким актерским сообществом, как до сих пор известно, начали складываться только со времен Лессинга, то есть с эпохи Просвещения. В связи с этим взаимоотношения Грифиуса-поэта, драматурга, к тому же адвоката и высокопоставленного чиновника со сценической практикой Германии семнадцатого столетия – тех времен, когда профессионального постоянного театра в привычном нам понимании еще не было, вызвали сомнения, спровоцировав активную научную дискуссию.

Конечно, историкам театра давно известны тесные связи Лессинга с актерами и театральными антрепренерами Германии в середине XVIII в., однако не стоит считать, что их не могло быть во времена А. Грифиуса в середине XVII столетия только потому, что об этом не было никаких конкретных сведений до недавнего момента, а также отсутствовали фактические свидетельства о многих обстоятельствах театральной и общественной жизни Германии того времени. Ситуацию, представленную в моей диссертации, оппоненты назвали *исключительной*, однако и сам Грифиус (как удалось выяснить в процессе работы) являлся для своего времени личностью исключительной! Постараюсь здесь раскрыть этот тезис подробнее, нежели то было возможно в рамках диссертации.

С театром и сценической практикой своей эпохи Андреас Грифиус начал знакомство еще в юности, будучи подростком-сиротой, и продолжал до последних лет жизни, став влиятельным адвокатом, членом городского совета города Глогау и приближенным ко двору правителей Силезии – династии князей Пястов. Вовлеченность Грифиуса в театрально-общественную жизнь своего времени, хотя и кажется на первый взгляд ситуацией (экстра) неординарной (почти невозможной), но, тем не менее, это подтверждается во многом новыми для российского театроведения фактами и документальными свидетельствами.



Себастьян Вранкс. Пейзаж с путешественниками, попавшими в засаду возле маленького города. 1630-е гг.

Жизнь самого А. Грифиуса (1616–1664), насыщенная невероятными событиями, могла бы послужить материалом для увлекательного исторического романа. Грифиус жил и формировался как личность и литератор в один из самых противоречивых и драматичных периодов истории Германии – в годы Тридцатилетней войны – затяжного военного конфликта в Европе между Священной Римской империей германской нации и остальными европейскими странами, продолжавшегося с 1618 по 1648 гг. Переживание опыта долгой кровавой бойни стало главной темой многих произведений Грифиуса как в поэзии, так и в драматургии (впрочем, как и большинства немецких авторов). Практически всю сознательную жизнь Грифиус провел в зоне активных боевых действий: воевал, был тяжело ранен (выжил, но остался хромым), потерял множество друзей, собственными глазами видел и пережил все ужасающие последствия войны.

Священная Римская империя германской нации<sup>3</sup> была огромным государством, в состав которого входило множество обособленных и в достаточной мере самостоятельных княжеств, их численность превышала тысячу. Каждое из таких автономных княжеств имело своего собственного правителя (князя или курфюрста), свои законы и органы власти, которые лишь номинально подчинялись стоявшему во главе империи владыке. Им был назначаемый коллегией князей и курфюрстов

император, избиравшийся пожизненно. Однако не все местные правители имели право голоса на выборах нового императора, такой привилегии удостаивались лишь наиболее родовитые, при этом большую роль играл и размер удельного княжества. Всего таких курфюрстов-избирателей было семь: четверо светских – Чехии, Саксонии, Бранденбурга, Пфальца и трое церковных католических архиепископов-курфюрстов – Майнца, Кельна и Трира.

Ко времени начала Тридцатилетней войны главными и единственными кандидатами на пост императора Священной Римской империи оставались представители династии Габсбургов, причем ее австрийской ветви. Они являлись одними из самых богатых землевладельцев в Европе, владевшими не только Австрией, но и землями Чехии, король которой также избирался из представителей этой династии.

По мнению остальных князей-правителей, император – был первым среди равных, т.к. все они происходили из древних и почитаемых в Европе династий (многие и из королевских), это означало, что императорская власть воспринималась ими скорее символически.

Причиной начала Тридцатилетней войны императором Священной Римской империи Фердинандом II считается конфессиональный конфликт, явившийся следствием Реформации<sup>4</sup>. Основная часть Европы продолжала исповедовать католицизм, центром которого оставался Рим (именно поэтому империя продолжала называться Римской). Однако вследствие Реформации значительная часть земель империи начала придерживаться протестантских взглядов.

Переход в новую конфессию был связан с возможностью секуляризовать обширные земельные владения католической церкви, что помогало князьям, значительно умножив богатство, укрепить свою власть. Таким образом, вероисповедание переставало быть делом личным и приобретало государственное значение. Страна разделилась на сторонников католицизма, объединившихся вокруг императора, и протестантских князей, чей лагерь был далеко не однороден. Одна часть протестантов была лютеранами, и их права были признаны и закреплены императором в предыдущем веке. Другая часть принадлежала к новому течению протестантизма – более радикальному – кальвинизму, которому еще предстояло укрепить свои позиции. Из кальвинистов сложился основной боевой блок в Тридцатилетней войне, в то время как лютеранские князья проводили более лояльную политику и могли выступать на обеих сторонах, руководствуясь, в первую очередь, своими политическими интересами.



Себастьян Вранкс. Мародерство после битвы. 1630-е гг.

Император Фердинанд II посчитал нужным коренным образом изменить ситуацию и видел свое предназначение в возвращении всей империи в лоно католической церкви.

Тридцатилетняя война стала эпохой многочисленных бедствий: голода, пришедшего с ним мора (эпидемий чумы и холеры), пыток с безмерными страданиями людей. До наших времен дошли немногие, но яркие описания тех событий, оставленные современниками. Известный хроникер эпохи Ганс Геберле писал: «Везде беды и несчастья, голод и смерть. Мы все как один в большой беде. Голод наступает, цены растут, а за ними идет еще и чума. От нее в этом году умерло много сотен людей»<sup>5</sup>.

Красноречивы воспоминания членов английской делегации, прибывшей в 1636 г. в Регенсбург: «Между Майнцем и Франкфуртом земля абсолютно безлюдна. Мы видели покинутые и разоренные деревни, которые, говорят, в течение двух лет подвергались нападению, вероятно, 18 раз. Нам приходилось останавливаться в развалинах, потому что ни там, ни здесь во всей округе не было ни души»<sup>6</sup>.

Достаточно типичной являлась следующая картина: «Некий пьяный командир в подвластном ему городе ночью пришел к мельнику и заставил его и всю его семью плясать босыми на каменном полу до

утра, после чего мельник был жестоко избит, а офицер отправился кутить дальше». Записи, оставленные хроникером из Ольмюца<sup>7</sup>, можно встретить и в других свидетельствах, относящихся ко времени Тридцатилетней войны, когда армии «продвигались по стране, уничтожая не только побеги, но выкорчевывая и плодовые деревья»<sup>8</sup>.

Несмотря на страх перед превосходящими силами армий, простые жители земель, оккупированных войсками, старались, как могли, оказывать им сопротивление. Это наглядно иллюстрируют свидетельства, попавшие в хронику «Театра Европы»: «<...> крестьяне в Гессене напали в чистом поле на рейтаров, но переоценили свои шансы, поэтому, о горе, многие были просто убиты, другие казнены, некоторых утопили, а кого-то смертельно ранили»<sup>9</sup>.

«Бедный сельский люд хотел бы только знать, когда он избавится от пожаров и грабежа... Но рейтары Мансфельда напали и забрали все, что было, все, что они только смогли найти... А капитан-лейтенант Шеммерлинг в последний день рождественских праздников расстрелял шестерых крестьян только потому, что они в этом году оказывали сопротивление грабительской тирании венгров, а некоторых забил до смерти. Имперские действовали не лучше... То, что одна сторона оставляла, другая забирала, отчего всем добрым людям было худо»<sup>10</sup>.

В сборнике «Город во время войны и в мирное время», составленном из воспоминаний очевидцев, но опубликованном в конце XX в., приводятся подчас шокирующие подробности: «В Аугсбурге много трупов со срезанными частями плоти, у некоторых нет груди и других частей тела. <...> Один шведский солдат, напавший на горожанку, с ужасом обнаружил у нее в корзинке куски человеческого мяса»<sup>11</sup>.

Отразились эти ужасы действительности и в художественной литературе времен войны. Так, в первом европейском плутовском романе «Затейливый Симплициссимус» Г.Я.К. фон Гриммельсгаузена (1669) представлена картина хтонического ужаса и вседозволенности господ, обладавших всего крупницей власти. Хотя роман, будучи литературным произведением, не может быть в полной мере достоверным источником, в нем описываются с натуралистическими подробностями чудовищные эпизоды истребительной войны<sup>12</sup>.

Самыми показательными примерами служат, конечно, воспоминания очевидцев – современников Тридцатилетней войны, оставленные ими в литературных произведениях и особенно в поэзии. В них воплотилась вся гамма чувств: невыносимая боль, страхи и надежды.

Одним из создателей сонетов о переживании народом и страной войны явился знаменитый поэт, создатель первой поэтики на немецком языке – Мартин Опиц. Его принято называть «отцом немецкой поэзии», определившим реформаторский характер нового стиля стихосложения, яркими образцами которого служат его произведения:

«Средь множества скорбей»

*Средь множества скорбей, средь подлости и горя,  
Когда разбой и мрак вершат свои дела,  
Когда цветет обман, а правда умерла,  
Когда в почете зло, а доброта – в позоре,  
Когда весь мир под стать Содому и Гоморре, –  
Как смею я, глупец, не замечая зла,  
Не видя, что вокруг лишь пепел, кровь и мгла,  
Петь песни о любви, о благосклонном взоре.<sup>13</sup>*

«Жалоба»

*Любимая страна, где мера нашим бедам?  
Какой из ужасов тебе еще не ведом?  
Ответствуй: почему за столь короткий срок  
Твой благородный лик так измениться смог?  
Вглядись в толпу сирот: что горше их печали?  
Не только от меча отцы несчастных пали:  
Кто смерти избежал, не тронутый в бою,  
В бараке для чумных окончил жизнь свою.  
Да, самый воздух наш таит в себе отраву!  
Болезнь и мор вершат повальную расправу,  
Терзают нашу плоть, из сердца кровь сосут.  
Увы! Ни меч, ни щит от них нас не спасут.<sup>14</sup>*

Для многих война ощущалась бесконечной, даже вечной. После первых десяти лет никто уже не мог поверить, что она когда-нибудь закончится и что существовало до ее начала мирное время. Эти ощущения были переданы авторами в поэтических произведениях, многие из которых назывались «Вечность». Одно из стихотворений под таким названием написал поэт Иоганн Рист, опубликовав его в 1642 г. в Люнеберге:

*Ах, вечность! Ты страшишь меня!  
Здесь, среди крови и огня,*

*Я ужасом охвачен.  
Скажи, наступит ли предел?  
Иль этот роковой удел  
Навек нам предназначен?<sup>15</sup>*

Сам Грифиус также отдал поэтическую дань этой теме в своих произведениях: «На гибель города Фрейштадта», «Выдающемуся философу и математику Петеру Крюгеру. На смерть его ребенка», «Слезы отечества, год 1636», «Мертвец говорит из своей могилы», «Плач во дни великого голода» и др., где излил свой гнев на ужасающую жестокость солдат, проявленную к беззащитному мирному населению, и преступное бездействие властей:

*«Слезы отечества, год 1636»*

*Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.  
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,  
Ревущая труба, от крови жирный меч  
Похитили наш труд, вконец нас одолели.  
  
В руинах города, соборы опустели.  
В горящих деревнях звучит чужая речь.  
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?  
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.  
  
О скорбный край, где кровь потоками течет!  
Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет.  
Забиты трупами отравленные реки.  
  
Но что позор и смерть, что голод и беда,  
Пожары, грабежи и недород, когда  
Сокровища души разграблены навеки?<sup>16</sup>*

*«Гибель города Фрейштадта»*

*Что мне узреть дано среди руин и праха?  
Глазницы голода, седые космы страха  
И мертвый лик чумы... Грохочет пушек гром.  
Вот солдатня прошла с награбленным добром,  
Затем кромешный мрак заполонил всю сцену:  
То ночь, нет, ночь ночей явилась дню на смену,  
И Фрейштадт рухнул ниц.<sup>17</sup>*





Себастьян Вранкс. Разграбление фермы солдатами. 1630-е гг.

Творчество Грифиуса-лирика пронизано ощущением грандиозной религиозной и человеческой трагедии. Многие из его произведений наполнены натуралистичными до отвращения описаниями бедствий войны<sup>18</sup>, что, несомненно, коснулось и его драматургии.

Нужно отметить, что во время войны сражения происходили не повсеместно, а чаще носили локальный характер, перекочевывая из одной локации в другую, поэтому временами случались затишья и передышки. Но покой оказывался призрачным. После разграбления войска покидали города и селения, жители принимались отстраивать дома и налаживать хозяйство, а к окончанию восстановления нормальной жизни армии и мародеры возвращались, чтобы опять все разрушить, погружая людей в ощущение полной безнадежности.

Вместе с тем жизнь во многих ее проявлениях не замирала во все. Как ни странно это может показаться, среди бойни и разрухи существовали тогда и различные зрелища, в том числе и театральные. Представляли их, подчас с риском для собственной жизни, бродячие труппы, в основном, «английских комедиантов». Самыми известными среди них в тот период были труппы Роберта Брауна и Йохана (Джона) Грина, Роберта Рейнольдса. С последним сотрудничал в какой-то момент и антрепренер Аренд Эшер (известный и как Аарон Аскен). Его труппа состояла одно время на службе у короля Сигизмунда и в

августе 1636 г. посещала Данциг проездом после выступлений в Кёнигсберге, во время путешествия в Голландию, Данию и Гольштейн<sup>19</sup>. Грифиус мог познакомиться с деятельностью этих бродячих актеров во время своего пребывания с 1636 г. в Академической гимназии в городе Данциге.

Одну из самых ранних (известных нам) трупп возглавлял Роберт Браун (1563 – ок. 1622) – английский актер, начавший свой творческий путь в 1583 г. в возрасте 20 лет; одно время он входил в состав труппы «Слуги графа Вустера»<sup>20</sup>, действовавшей в центральной Англии. Начиная с 1590-х гг. Браун много гастролировал и в континентальной Европе, однако постоянно возвращаясь в родную Англию. За первые годы странствий Браун смог набрать в свою труппу талантливых и ярких актеров, а именно шута Томаса Саквила, акробата Джона Броудстрита и музыканта Ричарда Джонса. В 1592 г. Браун начинает активно сотрудничать с герцогом Брауншвейг-Вольфенбютельским Генрихом Юлием, в результате чего его труппа номинально стала считаться придворной. В Вольфенбютеле для труппы Брауна был построен театр, однако ее актеры имели при этом неограниченные возможности разъезжать по всей Европе.

С началом Тридцатилетней войны труппа Брауна не уехала из Германии, а, как ни странно, наоборот вернулась сюда из Англии, где была на гастролях, и вплоть до смерти своего антрепренера (т.е. 1622 г.) давала представления в Нюрнберге, Страсбурге, Франкфурте. Зимой 1619–1620 гг. труппа Брауна провела в Праге, когда войска Католической лиги выдвинулись в Чехию. Однако актеры, несмотря на продвижение воинственных орд, закончили зимний сезон и только весной 1620 г. покинули Прагу.

Сам Браун, наряду с антрепренерством, принимал активное участие в постановках своей труппы и как актер, воплощая на сцене образ Пикельгеринга. В этом облики его и запечатлел знаменитый голландский художник Франс Хальс. 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, недвусмысленно говорящую о его пристрастии; лицо с напряженной мимикой и недоброжелательным выражением. Это было созвучно происходящему вокруг и очень знакомо зрителям, с энтузиазмом воспринимавшим комментарии Пикельгеринга – Брауна, подчас откровенно агрессивные, как в комедийных моментах спектакля, так и в трагедийных коллизиях.



Франс Хальс. Пикельгеринг  
(портрет Р. Брауна). 1643

В труппе Брауна начинал свою карьеру другой известный театральный антрепренер Джон (Йоханн) Грин, являвшийся также прославленным исполнителем роли Пикельгеринга. На спектаклях с участием этого персонажа и строился репертуар указанных выше и многих других бродячих трупп. До самой смерти в 1626 г. Грин гастролировал по Германии и близлежащим Богемии и Польше. После смерти Грина руководство его труппы перешло в руки Роберта Рейнольдса, также продолжавшего делать главную ставку на исполнение роли Пикельгеринга. Он принял решение переехать в Дрезден, где актеры оставались в течение двух лет. Руководимая Рейнольдсом труппа давала представления, разъезжая по Германии и Голландии вплоть до его кончины в конце 1650-х гг. Будучи исполнителями ролей Пикельгеринга, все три антрепренера были связаны преемственностью в репертуаре, едином для всех трупп английских комедиантов. Исполняемые ими пьесы вошли в знаменитый сборник «Английские комедии и трагедии», изданный в 1620 г.

Так, в разные годы труппы (Брауна, Грина, Рейнольдса и др.) разыгрывали одни и те же пьесы: драму «Дева-мученица Доротея» (*Dorothea Virgo Martyr*), сюжет которой заимствован из средневековых мартирологов<sup>21</sup>; «Комедию о Кристабелли» (*Comoedia von Christabella*), основой сюжета которой послужил средневековый рыцарский роман<sup>22</sup>; трагедию Шекспира «Юлий Цезарь»; пастораль «Комедия об Аминте и Сильвии» (*Comoedia von Aminta und Silvia*), созданную на основе про-

изведения Торквато Тассо<sup>25</sup>; любовную драму «Тиберий из Феррары и Анабелла из Мёмпельгарда» (*Tiberius von Ferrara und Anabella von Mömpelgard*)<sup>24</sup> и др.

В этих пьесах эмоции, волновавшие людей в реальной жизни, непременно присутствовали и в спектаклях, но воплощались они актерами со значительной утрировкой. Характерной особенностью всех представляемых пьес (как комических, так и трагических) являлось, как уже говорилось выше, наличие фигуры Пикельгеринга (в переводе с английского – «маринованная селедка») – шутовской персоны, призванной развлекать и забавлять публику, вызывая у нее самую яркую и непосредственную реакцию, как радостную, так и устрашающую. Текст пьес содержал в себе эпизоды, в которых присутствие такого персонажа оказывалось сюжетно оправданным.

Манера актерского исполнения у всех странствующих английских комедиантов была идентичной труппам виднейших театров Англии конца XVI в., т.к. основная масса актеров происходила именно из уехавших из страны исполнителей времен Шекспира. И хотя принято считать, что английские актеры той поры «проходили через сложный процесс перехода от эпического стиля исполнения к более сдержанному и закрытому драматизму»<sup>25</sup>, однако, несомненно, что в Германии их актерская манера становилась более экспрессивной и картинно-утрированной вследствие наличия языкового барьера между актерами и зрителями. Английские комедианты использовали жесты, отличавшиеся, с одной стороны – крайней патетичностью, с другой – площадной натуралистичностью, а также неестественно преувеличенную мимику (что впоследствии было иронично подмечено Грифиусом в его комедиях).

С постепенным притоком в английские труппы немецкоязычных актеров, набранных из местного населения, преодолевался языковой барьер со зрителем, а репертуар пополнялся новыми пьесами. Среди первых подобных актерских сообществ оказались труппы Джорджа Джолли, Ганса Эрнста Гоффманна (Хоффманна) и Петера Шварца.

Джордж Джолли (Йорис Йоллифус) – английский актер, начало карьеры которого (ок. 1640 г.) совпало с началом революции в Англии. В сентябре 1642 г. пуританское правительство закрыло все театры в Лондоне, что побудило Джолли, наряду с другими роялистски настроенными актерами, уехать ко двору принца Чарльза<sup>26</sup>. Там он находился до 1646 г., после чего перебрался ко двору принца Уэльского, пребывавшего тогда в Париже. Находясь в Париже, Джолли собрал собственную труппу



Франс Хальс. Масленичные гуляки.  
1616–1617

из четырнадцати английских актеров, с которыми в 1648 г. начал гастролировать сначала по Германии, а затем и по всей северной Европе<sup>27</sup>. Первое время спектакли игрались на английском языке, но достаточно скоро актеры начали переходить на немецкий. В 1649 и в 1650 гг. они побывали в Польше и Швеции. К этому времени в состав труппы уже входили не только англичане, но и немцы. Среди «английских комедиантов» труппа Джорджа Джолли была первой, выпустившей на сцену женщин в качестве полноценных актрис<sup>28</sup>. В 1660 г. с началом периода Реставрации в Англии труппа Джолли прекратила свою деятельность в Германии; сам он вернулся в Лондон<sup>29</sup>.

Труппа Ганса Эрнста Гоффманна и Петера Шварца, можно сказать, отпочковалась от труппы Джолли, т.к. оба служили в ней сперва актерами, но из-за возникших разногласий решили покинуть ее и основать собственную (что произошло в середине 1650-х гг.; именно жены этих будущих антрепренеров вышли в 1654 г. впервые в качестве актрис на публичную немецкую сцену в составе труппы Джолли). Впоследствии Гоффманн и Шварц стали антрепренерами придворной труппы курфюрста пфальцского Карла Людвига<sup>30</sup>.

Принцип образования трупп Гоффманна и Шварца может служить наглядной иллюстрацией формирования немецких бродячих трупп в Германии XVII в. Традиционно принято считать, что этот процесс начался только с середины XVII в., однако, судя по представленным фактам, его начало относится ко времени Тридцатилетней войны. Поначалу

это были единичные случаи, и в основном новые актерские сообщества складывались внутри трупп английских комедиантов. Со временем немецкоязычные актеры, обучившиеся приемам игры у приезжих профессионалов, уходили из английских трупп, основывая свои собственные и набирая в их состав только выходцев из немецких земель. Сформировались они впервые в северной части Германии, где и гастролировали, вследствие чего стали называться «верхненемецкими». Бывали случаи, когда первоначальный состав английской труппы практически полностью заменялся немцами, в результате ее руководство переходило в руки уроженца немецких земель, который менял и ее название. Так, примерно с 1630-х гг. функционировала труппа Йоханнеса Шиллинга, путешествуя в основном с севера по центральной Германии и близлежащим землям Польши и Чехии<sup>51</sup>.

Верхненемецкие труппы исполняли спектакли на верхненемецком языке, перелагая на него все те же пьесы из сборника английских комедий и трагедий 1620-х. В 1630 г. вышел второй сборник пьес, исполняемых труппами английских комедиантов. Он назывался *Liebeskampf* («Любовная борьба»).

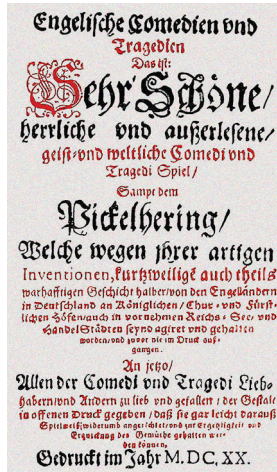
Параллельно с развитием светского театра в немецких землях продолжал свою деятельность и школьный театр. Знаменитый немецкий неолатинский поэт, иезуит Якоб Бальде (1604–1668), поначалу преподававший риторику и теологию в гимназии Ингольштадта, в 1637 г. (12 и 14 октября) поставил в ней свою школьную драму «Дочь Иеффая» (*Jephtias*)<sup>52</sup>. Постановка пьесы Бальде стала заметным событием в сценической практике школьного театра. В 1638 г. Бальде был переведен орденом Иисуса в Баварию и назначен придворным капелланом курфюрста Максимилиана I (что способствовало усилению авторитета школьного театра).

По примеру иезуитских коллегий протестантские учебные заведения стали уделять большое внимание школьному театру. В столице Силезии Бреслау активная деятельность школьного театра заметна с начала XVII в.<sup>53</sup> Впервые школьный театр появился в Елизаветинской гимназии, вслед за ней его оплотом явилась гимназия им. Св. Марии Магдалины. По примеру этих двух столичных учебных заведений школьный театр начал свое активное распространение по всей Силезии, в том числе и там, где родился и провел свои школьные годы Андреас Грифиус. Во всех школах и гимназиях, которые он посещал, школьный театр входил в процесс обучения в качестве обязательного элемента.

Выявленный и представленный выше театрално-зрелищный контекст тогдашней Германии (в том числе и Силезии), внутри которого оказался Грифиус, сформировал впоследствии его общественно-культурное мировоззрение и неповторимый драматургический стиль, в котором органично сочетались элементы школьного и светского театра.

Андреас Грифиус родился в семье протестантского пастора Пауля Грифа, умершего, когда сыну было только 6 лет. Его мать, Анна Гриф, урожденная Паульсен, вышла второй раз замуж и тоже за протестантского священника Михаэля Эдера. Однако и она скончалась, оставив Андреаса в 12 лет круглым сиротой. Отчим оказался отзывчивым и добропорядочным человеком, взяв на себя воспитание пасынка. Из-за перехода городской власти от протестантов к католикам Михаэль Эдер был вынужден уехать, а Андреас Грифиус по местным законам до достижения совершеннолетнего возраста не мог покидать город без сопровождения кровных родственников. Оставшись совершенно один, без поддержки отчима, практически без средств к существованию, Грифиус, тем не менее, решил во что бы то ни стало продолжить свое образование, плата за которое была весьма высока. Его тяга к знаниям оказалась настолько велика, что он прибегнул к авантюрному решению. В течение трех с половиной лет Грифиус сменил более десятка школ в округе Глогау и Гёрлица (благодаря чему сумел уйти от оплаты обучения). В это время его занимали мысли не только о «хлебе едином» – он грезил поэзией и театром, что воплотилось в его первой пьесе «Ирод» (*Herodes*), сочиненной в 15 лет (в 1631 г.) на латинском языке. Возможно, сюжет был навеян Грифиусу окружающей действительностью, в которой он собственными глазами наблюдал, как люди, подобные библейскому тирану, убивали невинных младенцев (покорно исполняя приказы преступных владык).

К тому моменту, когда Грифиус достиг нужного возраста и смог, наконец, уехать к отчиму, он твердо определил свой дальнейший путь. Его осуществившейся мечтой стало поступление в Академическую гимназию города Данцига. Для юного Грифиуса Данциг явился новым миром: большой город, один из главных северных портов, где сходились множество европейских дорог и разных людей. Грифиус поступил в класс к Петеру Крюгеру – широко образованному человеку, знаменитому математику и астроному, известному также благодаря своим поэтическим произведениям. Крюгер, основываясь на учениях Коперника, Галилея и Кеплера, старался познакомить своих учеников с естественнонаучной



Титульные страницы  
 сборников пьес  
 «Любовная борьба»  
 (1630) и «Английские  
 комедии и трагедии»  
 (1620)

картиной мира. Риторика преподавал в гимназии Мартин Опиц – известный к тому времени поэт и драматург, который познакомил Грифиуса с теоретиками школьного театра и драмы (Скалигером, Понтаном и Масеном), углубил в Грифиусе любовь к классическим античным произведениям и привил литературный вкус. Опиц организовал в гимназии литературный кружок, который со временем преобразовался в Первую Силезскую школу поэтов, сыгравшую выдающуюся роль в развитии немецкой словесности. Мартин Опиц активно занимался переводами иностранной литературы. Переведя пастораль, написанную на античный мифологический сюжет итальянцем Ринуччини, он превратил ее в либретто первой немецкой оперы «Дафна»<sup>34</sup>. Заложенный Опицем опыт освоения иностранной литературы был активно использован Грифиусом-драматургом в дальнейшем.

В 1636 г. во время последнего года обучения в Академической гимназии Данцига Грифиус написал свою вторую пьесу «Обновленный Парнас» (*Parnasus Renovatus*, также на латинском языке). Две трети текста произведения занимает мифологический сюжет: богиня Фама приходит к Аполлону и жалуется ему, что источник муз на горе Парнас иссяк, и в результате поэты замолчали. Встревоженный этим известием предводитель муз созывает собрание богов, на котором обсуждаются причины упадка культуры и особенно поэзии. Заключительную часть драмы представляет панегирик некоему Шёнборну, «поэтические и научные достижения которого восхитили самого Аполлона».



Исследователи творчества Грифиуса вплоть до конца XX в. оставались равнодушными к пьесе «Обновленный Парнас», да и ко всем его драмам периода ученичества. Не способствовало пробуждению к ним интереса и открытие Виктора Манхаймера<sup>55</sup>, нашедшего в 1904 г. единственный уцелевший до наших дней экземпляр этой пьесы Грифиуса в библиотеке Данцига<sup>56</sup>. Содержание своей находки Манхаймер охарактеризовал весьма нелестно: «420 гексаметров, не представляющих никакой поэтической ценности и неприятных. История богов, в создании которой не было никакого смысла, полна воспоминаний о вергилианских выражениях и заканчивается панегирическим хвостом, в котором обширно восхваляют Шёнборна <...>»<sup>57</sup>. Пьесу «Обновленный Парнас» Грифиус посвятил влиятельному адвокату из старинного рыцарского рода – Шёнборну, своему будущему покровителю, у которого впоследствии служил домашним учителем. Можно предположить, что уже тогда Грифиус осознал значение театра и пьесы-панегирика в налаживании социальных связей и в приобретении влиятельного патрона. Грифиус сообщал в своем дневнике, что хотел бы написать эту драму на немецком, однако все вокруг пользовались латынью, считая ее языком образованных людей.

Во время обучения в гимназии Грифиус расширил свой круг общения, набрался новых впечатлений, познакомился с творчеством бродячих трупп английских комедиантов, чей путь пролегал через портовый Данциг<sup>58</sup>.

В 1637 г., окончив гимназический курс, Грифиус по настоянию отца вернулся в Силезию и поселился во Фрейштадте<sup>59</sup>, где занял место домашнего учителя в доме Шёнборна. Здесь он лицом к лицу столкнулся с реалиями войны: вместе со своим воспитанником оказался на поле брани, где того убили; сам Грифиус был тяжело ранен, а в довершение – и весь город, подожженный австрийскими войсками, превратился в пепел.

В 1640 г. судьба улыбнулась Грифиусу – он смог уехать в Голландию и поступить в Лейденский университет, где изучал юриспруденцию, медицину, философию и продолжил занятия поэзией. Он был в числе студентов, заинтересовавшихся трудами Рене Декарта (французского философа, оказавшего влияние на дальнейшее развитие театральной мысли). В университете Грифиус завязал дружбу с поэтом Христианом Гофманом фон Гофмансвальдау (1617–1669), который по примеру Мартина Опица основал школу поэзии, получившую название Второй Силезской школы. Вместе с ним ее возглавил поэт и впослед-



Ярмарочный театр. Иллюстрация из книги «Сборник песен Зегере ван Мале». Брюгге. 1542

ствии драматург – Даниель Каспар фон Лознштейн (1635–1683). В Лейдене Грифиус познакомился с местной театральной традицией, с трудами Йозефа Фуртенбаха в области театральной архитектуры и машинерии, воплощенными им на знаменитой сцене в Елизаветинской гимназии в г. Ульме<sup>40</sup>. Особо важное значение имела для Грифиуса встреча с драматургией Йоста ван ден Вондела (1587–1679), заложившего основы современного голландского языка и ставшего впоследствии классиком голландской драматургии XVII в.

В таком насыщенном интеллектуально-поэтическом окружении Грифиус написал свою третью пьесу (также на латыни, хотя изначально она задумывалась как пьеса на немецком, о чем он сообщал в своих дневниках) – «Семь братьев, или Гаваонитяне» (*Die Sieben Brüder, oder Die Gibeoniter*, ок. 1641–1642). Вдохновением для Грифиуса послужила драма Вондела «Братья» (*Gebroeders*, 1640). Грифиус сначала перевел пьесу Вондела с голландского языка на немецкий, а затем создал текст на латыни. В обеих пьесах (и Вондела, и Грифиуса) главный герой – царь Давид, страдающий от вынужденной раздвоенности между долгом правителя и собственной совестью. Одной из особенностей этой драмы Грифиуса является зашифрованное в ветхозаветный сюжет и деликатно артикулированное в нем отношение драматурга к политической ситуации, не только в родной Силезии, но и во всей Европе.

Перевод пьесы Вондела «Братья» явился для Грифиуса первым опытом изложения драматического текста на немецком языке, и именно она послужила толчком к написанию им впоследствии (ок. 1650) собственной первой немецкоязычной пьесы. Но до этого предстояло пережить «годы странствий» и освоения европейского театрального опыта.

По окончании университета Грифиус в июне 1644 г. отправился в длительное путешествие. В Италии он посетил Рим, Флоренцию, Венецию; во Франции конечной целью маршрута были Париж и университет Анже. Следы близкого знакомства с театральной жизнью этих стран и влияния ее на творчество Грифиуса – особенно итальянской комедии дель арте – отмечены многими современными исследователями<sup>41</sup>. Ко времени этого путешествия относятся и замыслы пьес Грифиуса, завершенных много позже.

В 1648 г. закончилась Тридцатилетняя война, Грифиус вернулся в родные края, отклонив несколько приглашений на должность преподавателя в университетах Упсалы, Гейдельберга, Франкфурта-на-Одере<sup>42</sup>, и поселился во Фрауштадте, где получил место адвоката. Здесь он и создал свои первые пьесы на немецком языке<sup>43</sup>. Первая трагедия «Лев Армянин» была завершена и опубликована в 1650 г., но задумана еще в Италии и начата в Страсбурге в 1647 г.; поставлена же на сцене в 1651 г.<sup>44</sup>.

К этому моменту окончательно сформировалась личность Грифиуса (как исключительная, многогранная). Он овладел теорией и практикой школьной драмы; познакомился с деятельностью бродячих английских и немецких трупп (их репертуаром и исполнительской манерой актеров); составил представление о театральной жизни развитых европейских стран (Голландии, Италии, Франции); изучил новации в области сценической техники (машинерии) и декорационного оформления; увидел зрителей разных сословий на представлениях в залах и на площадях. Точно уловив потребности публики, а также актеров в новом репертуаре, Грифиус создал первые немецкоязычные трагедии и комедии.

Приобретенные театральные знания стали залогом успеха Грифиуса как драматурга. При знакомстве с его пьесами становится ясно, что все они были написаны именно для постановки на сцене. Об этом свидетельствуют примечания, которыми Грифиус снабдил свои пьесы при издании, например, трагедии «Папиниан»<sup>45</sup>. Для того, чтобы драмы в соответствии с замыслом были реально воплощены на сцене, их автор должен был состоять в тесном контакте с труппой актеров и ее руководителем.

Практически все пьесы Грифиуса были представлены при его жизни, и сам драматург принимал участие в их постановках. Доказательством этого служит тот факт, что некоторые пьесы Грифиуса были показаны до их публикации<sup>46</sup>, и, стало быть, без участия автора и без знакомства с ним руководителя труппы случиться этого не могло. Наиболее тесное сотрудничество сложилось у Грифиуса с труппой Джорджа Джолли. Известный нам первый спектакль по его трагедии «Екатерина Грузинская» (Кёльн, 1651) и придворное представление той же пьесы (Легниц, 1655) были сыграны труппой Джолли еще до опубликования драматического текста в 1657 г. Несомненно, Грифиус занимался непосредственно и постановками своих пьес при дворе, так как спектакли этого типа отличались особым политическим и дипломатическим подтекстом и, вероятно, нуждались в корректировке текста и оформления. Обычно труппы Джолли, Гоффманна и Шварца раньше других получали возможность постановки еще неизданных пьес Грифиуса<sup>47</sup>.

\*\*\*

Итак, тесное сотрудничество Грифиуса с современными ему актерскими сообществами началось с труппы Джолли. Это была полноценная творческая связь драматурга с исполнителями его пьес и вместе с тем первое подобное явление в тогдашней Германии, но отнюдь не единственное в Европе того времени. Сам Грифиус задумался о возможности театральных взаимосвязей (между драматургами и актерами-исполнителями) в годы обучения за пределами Германии, а убедился в их реальном существовании во время своего европейского турне. Вернувшись же на родину и став драматургом, он впервые опробовал их эффективность в сценической практике при постановке своих первых (для Германии) немецкоязычных пьес, востребованных школьным и светским театром: придворным и городским.

Историки театра последующих эпох, вероятно, считали, что такого взаимодействия и вовсе не могло быть. Происходило это, во-первых, потому, что до недавнего времени не было известно о многочисленных постановках пьес Грифиуса при его жизни; во-вторых, это сотрудничество носило, несомненно, иной характер, нежели аналогичные театральные связи в XVIII в. и тем более в XIX столетии. Богемное братство (и даже панибратство), свойственное театральным и околотеатральным людям вообще, в XVII в. еще не успело сформировать вокруг себя широкий круг из представителей разных сословий. Высоконравственное

отношение к театру, заложенное у Грифиуса с ранних лет школьной драмой, и профессия адвоката не позволяли ему чувствовать и держать себя раскованно (не говоря уже об амикошонстве) с людьми любого круга (в том числе, с бродячими актерами) и предполагали известную дистанцию. Именно это отличает театрального деятеля Грифиуса от людей театра эпохи Лессинга, что не исключало его тесных (непосредственных) профессиональных контактов со сценической практикой и актерским сообществом. Да, в этой области Грифиус был новатором, и подобный подход явился единичным случаем в истории немецкого театра XVII в. Формирование более широкого творческого театрального сообщества ощутимо обозначилось и развилось позже, во времена Лессинга.

- <sup>1</sup> *Старикова А.Р.* Драматургия Андреаса Грифиуса и ее сценическое воплощение в Германии XVII в. Диссертация на соискание степени канд. искусствоведения (на правах рукописи). ГИИ. Москва. 2021.
- <sup>2</sup> Силезия – область, расположенная в долине реки Одер. На протяжении всей истории она периодически переходила во владения то чешского, то польского государства. Начиная с XIII в., происходило постепенное онемечивание населения, т.к. правящая польская династия Пястов охотно принимала немецкое население на своей территории. К XVI–XVII вв. большинство населения Силезии было либо этническими немцами, либо свободно владело немецким языком. При вхождении в очередной раз в состав Чехии (1526 г.) государственными языками Силезии стали немецкий и чешский, наряду с польским.
- <sup>3</sup> Священная Римская империя германской нации – объединение многих стран Европы, просуществовавшее с 962 по 1806 гг. Союз создавался на волне вдохновения империей Древнего Рима с целью объединить весь христианский мир.
- <sup>4</sup> Началом Тридцатилетней войны является Чешское восстание (или Восстание чешских сословий) 1618–1620, вызванное агрессивной политикой Фердинанда II по рекатолизации подвластных ему земель. Чешские протестанты пошли в военный поход на Вену, во время которого к ним присоединились и австрийские протестанты. Успешный захват города и попытка пленения императора были остановлены австрийской кавалерией. В результате этого похода Фердинанд объявил официально о начале войны.

- <sup>5</sup> *Zillhardt G.* Der Dreissigjährige Krieg in zeitgenössischer Darstellung. Stuttgart: Kohlhammer, 1975. S. 152.
- <sup>6</sup> *Gentleman W.C.* A true relation of all the remarkable places and passages observed in the travels of the right honourable Thomas Lord Hovvard, Earle of Arundell and Surrey, Primer Earle, and Earle Marshall of England, ambassadour extraordinary to his sacred Majesty Ferdinando the second, emperour of Germanie, anno Domini 1636.
- <sup>7</sup> *Jessen H.* Der Dreissigjährige Krieg 1616/48 in Augenzeugenberichten. Motorbuch. Stuttgart: Motorbuch-Verlag, 2012. S. 395.
- <sup>8</sup> *Ibid.* S. 383.
- <sup>9</sup> *Theatrum Europaeum.* Bd. 1. Frankfurt, Verlag: Merian Matthäus. 1635. S. 233. (Theatrum Europaeum, oder aussführliche und warhafftige Beschreibung aller und jeder denkwürdiger Geschichten, so sich hin und wider in der Welt fürnämlich aber in Europa und Teutschen Landen so wol im Religion als Prophan-Wesen vom Jahr Christi 1617 biss auf das Jahr 1629... beschrieben durch M. Joannem Philippum Abelinum,... ; fortgesetzt von H. Oraeus, Jo. Pet. Lotichius ... ; mit schönen in Kupffer gebrachten Lund-Tafeln... gezieret und verlegt durch Mathaeum Merian ..., Franckfurt am Mayn: bey W. Hoffmann, 1635–1652).
- <sup>10</sup> *Ibid.* S. 469.
- <sup>11</sup> *Roeck B.* Eine Stadt in Krieg und Frieden: Studien zur Geschichte der Reichsstadt Augsburg zwischen Kalenderstreit und Parität. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989. S. 18.
- <sup>12</sup> *Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel von.* Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch / Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen Vaganten / genant Melchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt. Überauß lustig / und männiglich nutzlich zu lesen. Nürnberg, 1669.
- <sup>13</sup> *Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга.* М.: Художественная литература, 1976. С. 40–41.
- <sup>14</sup> Там же. С. 41–42.
- <sup>15</sup> Там же. С. 76.
- <sup>16</sup> Там же. С. 104–105.
- <sup>17</sup> Там же. С. 111.
- <sup>18</sup> *Manheimer V.* Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1904.

- <sup>19</sup> *Bolte J., Schröder G.* Das Danziger Theater im 16. Und 17. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig: Leopold Voss, 1895. S. 63.
- <sup>20</sup> «Слуги графа Вустера» (Люди графа Вустера) были театральной труппой елизаветинского периода, которая гастролировала по всей Англии, начиная с середины XVI в. Позднее (в XVII в.) получила новое название «Труппа королевы Анны», сменив патронаж.
- <sup>21</sup> Сюжет пьесы основан на истории святой Доротеи Кесарийской, являющейся покровительницей всех, кто разводит сады и цветы. Святая Доротея особенно почиталась в Северной и Центральной Европе, центрами ее почитания являлись Германия, Франция и Бельгия. Доротея была христианской мученицей, казненной в первой половине IV в.
- <sup>22</sup> Драматическая переработка средневекового английского романа «Сэр Эгламур из Артуа» наполнена невероятными поворотами сюжета, весьма типичными для подобного литературного жанра. В начале истории влюбленные Эгламур и Кристабелла оказываются разлучены, позже Кристабелла разлучается и с их общим сыном Трэмором. Однако в конце истории семейство воссоединяется.
- <sup>23</sup> Сюжет взят из знаменитой пасторали Торквато Тассо «Аминта». Пастух Аминта влюбляется в нимфу-охотницу Сильвию, сопровождающую богиню Диану во время охоты. После череды невероятных событий молодые люди становятся счастливыми возлюбленными.
- <sup>24</sup> Предположительно является переделкой утерянной пьесы «Комедия о герцоге из Феррары». Изворотливый и хитрый герцог Феррарский пытается разлучить своего сына с его возлюбленной, но его коварный план терпит неудачу.
- <sup>25</sup> *Дятлева Г.В.* Популярная история театра / Смирнова Л.Н., Гальперина Г.А., Дятлева Г.В. М.: Вече, 2018. С. 49.
- <sup>26</sup> *Williams S.* Shakespeare on The German Stage, Volume I: 1586–1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- <sup>27</sup> *Alexander Robert J.:* George Jolly [Joris Joliphus], der wandernde Player und Manager. Neues zu seiner Tätigkeit in Deutschland (1648–1660). In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 29/30. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., 1978.
- <sup>28</sup> *Gstach R.* Die Liebes Verzweiflung: Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte. Berlin. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017. S. 561, 562.
- <sup>29</sup> *Alexander Robert J.:* Op. cit. S. 31–48.

- <sup>30</sup> *Detken A., Schonlau A.* Rollenfach und Drama. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2014. S. 62.
- <sup>31</sup> *Gstach R.* Die Liebes Verzweiffelung: Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte: Berlin. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017. S. 635–665.
- <sup>32</sup> *Gstach R.* Op. cit. S. 505.
- <sup>33</sup> *Schlesinger M.* Geschichte des Breslauer Theaters. Band 1. 1522–1841. Berlin, 1898. S. 5.
- <sup>34</sup> *Die Dafne* – опера, написанная в 1627 г.; либретто – Мартин Опиц, музыка – Генрих Шютц.
- <sup>35</sup> Виктор Манхаймер (7.12.1877–10.12.1942) – германист, библиофил и видный культурный деятель Швабинга (исторический район на севере столицы Баварии Мюнхена).
- <sup>36</sup> PARNASSUS... RENOVATVS... Andreas Gryphius, Glogov. Siles... [Biblioteka Gdánska PAN: NA 53488° (184)].
- <sup>37</sup> *Manheimer V.* Op. cit. S. 226.
- <sup>38</sup> *Bolte J., Schröder G.* Op. cit. S. 63.
- <sup>39</sup> Фрейштадт (Кожухув) – город в Польше, находящийся в 35 км от Глогаува (Глогау). Во времена Грифиуса город имел два названия – Кожухув или Фрейштадт.
- <sup>40</sup> *Furttentbach J.* Architectura civilis. Ulm, 1628.
- <sup>41</sup> Fausto De Michele, Maria Ferrazzi и др.
- <sup>42</sup> *Kaminski N.* Andreas Gryphius. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 38.
- <sup>43</sup> См.: *Старикова А.П.* Указ. соч. С. 34–52.
- <sup>44</sup> См. Там же. С. 127.
- <sup>45</sup> Там же. С. 76–77. В примечаниях Грифиус указывает на то, каким образом должна быть обставлена комната в доме Папиниана, как должен быть одет заглавный герой и другие персонажи, какая используется бугафория, какие действующие лица принимают участие в том или ином эпизоде.
- <sup>46</sup> См. *Старикова А.П.* Указ. соч. С. 127.
- <sup>47</sup> Там же.