

Е.Е. Дмитриева

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ (трагедии и комедии Андреаса Грифиуса)

ЕЩЕ МАРТИН ОПИЦ В ПРЕДИСЛОВИИ к своему переводу на немецкий язык “Троянок” Сенеки сформулировал основные интенции того типа трагедии, которая впоследствии получила наименование барочной: она отражает ложный путь тех, кто не признает непостоянство нашего земного существования, столь зависимо от переменчивой фортуны, – и тем самым беззащитными предстает перед ударом судьбы. При этом Опиц считал, что практически все люди пребывают в данном заблуждении. Но лишь тот, кто сознает постоянно возможность перемен (*Umschwunge*), способен защититься от фортуны. Именно трагедия учит зрителя этому непостоянству судьбы. Причем она не только повествует о суете, тщете всего сущего, но еще и обучает тому, что если и невозможно избежать внешнего несчастья, то по крайней мере возможно сохранить достоинство, ведя себя стойко (*standhaft*)¹.

К этому рациональному объяснению сущности трагедии добавлялась еще и установка на аффективное потрясение. В то время как трагедия представляет великое несчастье других людей, она приучает к катастрофам и релятивизирует собственное несчастье. Тем самым уменьшается страх и увеличивается стойкость: и то и другое становятся предпосылками величия души, *magnanimitas*.

И если самому Опицу, который в общем-то не был драматическим поэтом, не удалось осуществить все данные установки на практике, то в творчестве его современника Андреаса Грифиуса (1616–1664) они получили ярчайшее выражение.

Предваряя конкретный разговор о тех или иных трагедиях Грифиуса, отметим: действительно, стержнем большинства его драм стало противоречие между вечностью (основной его точкой отсчета) и временем. Все происходящее в них получало смысл

только через соотнесенность с божественно-трансцендентным. Основной же его целью было, как это формулировал еще и Опиц, – показать преходящесть мирских вещей (*Vergänglichkeit der menschlicher Sachen*), борьбу суетного тщеславия с человеческой смертностью, явленную на сцене *sub specie aeternitatis*².

При этом возникает естественный вопрос: каким образом вечное в трагедии могло быть претворенным в преходящем, трансцендентное – в эмпирическом, если предполагалось, что зрители – слепцы, театральная сцена – площадка для слепцов (*Schauplatz für Blinde*), да и вообще человек от природы слеп в отношении к вечности. Опять-таки в самом общем и предварительном виде отметим, что здесь существовало несколько возможных для драматурга решений. Во-первых, обратим внимание, что большинство трагедий Грифиуса носят двойные названия: “*Leo Armenius oder Fürstenmord*” (“Лев Армянский, или Цареубийство”, 1646), “*Catharina von Georgien, oder Bewährte Beständigkeit*” (“Катерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость”, 1647), “*Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Gross Britanien*” (“Убиенное величество, или Карл Стюарт, король Великобритании”, 1649), “*Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte*” (“Карденио и Целинда, или Несчастно влюбленные” 1650), “*Grossmutiger Rechtsbekehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus*” (“Великодушный правовед, или Умирающий Эмилий Павел Папиниан”, 1659).

В этих двойных заглавиях одна часть относится к изображаемому предмету, а вторая – к аллегории, что уже само по себе является указанием на то, что в драмах речь идет о визуальной и фабульной реализации аллегории и что за земными делами и событиями в его драмах стоят духовные явления³. Да и сам Грифиус это неоднократно подчеркивал. “Подобно тому, как ранее Катерина явила победу святой любви над смертью, так в этом случае показан триумф, или победное ликование смерти над земной любовью”, – говорится в авторском предисловии к “Карденио и Целинде”⁴. Тем самым единичное (конкретная история, конкретный персонаж) становилось у Грифиуса эмблемой вечного, образцово-типического. А на сцене таким образом достигалось ощущение *вне времени*, соединенности прошедшего с буду-

щим (впоследствии Просвещение боролось с подобным отношением к истории, желая видеть на сцене историю, а не ее прообраз).

С другой стороны, преодолению отмеченной выше у Грифиуса дихотомии *преходящее – вечность* способствовал еще один характерный для его трагедий прием: несмотря на “героизм” заглавных персонажей его трагедий (не случайно большинство из них – мученики), в целом действие на сцене определяли совсем не они, но высшие силы, очевидно предопределявшие ход развития истории. Отсюда – роль того, что мы сейчас бы назвали фантастическим элементом, но что таковым ни для самого Грифиуса, ни для его современников не являлось: духов, видений, подземных и небесных сил – неперенных составляющих барочной драмы, как то отмечал еще Вальтер Беньямин⁵. К явлениям духов присоединяются и обязательные вещие сны, рассказом о которых драма может открываться как своего рода прологом (обычно они предвещают тиранам кончину). Так, Льву Армянскому во сне приходит убиенный им император, предсказывая ему смерть как воздаяние. И весьма спорно, угрызения ли совести вызывают это видение, или, наоборот, видение пробуждает совесть. Будущего убийцу Лео, Михаэля Бальбуса, воодушевляет и поощряет к убийству адский дух, вызванный волшебником Ямблихусом. Явление духов (привидений) становится для Карденио и Целинды своего рода *temento mori*, возвращающим героев на путь добродетели (видение возлюбленной, которая на глазах рассыпается в прах, – как свидетельство ничтожества и преходящести страсти, потому что любовь так же нуждается в обуздании, как и жизнь). Хор убиенных королей – в том числе и дух Марии Стюарт – в драме “Карл Стюарт” вещает о наиболее кровавых событиях английской истории.

Но если героям Грифиуса не дано изменить ход фортуны, то во всяком случае перед ними остается – почти как единственный выбор – достойно (или недостойно) принять смерть. С этим условно связано особое пристрастие Грифиуса-трагика к мученикам. Действительно, почти все заглавные персонажи его трагедий (Лев Армянский, Катерина Грузинская, Карл Стюарт, Папиниан) погибают как мученики. Однако новая антропология

Грифиуса заключается еще и в том, что собственно религиозная проблематика включается у него в контекст истории и политики. Обратим внимание, что все перечисленные выше персонажи-мученики (за исключением Папиниана, но о нем – отдельный разговор) – еще и монархи. А действие трагедий (в том числе и “Папиниана”) происходит при королевском (императорском) дворе. Объяснение этого феномена заключается, в частности, в том, что картина королевского двора становится для драматурга ключом к пониманию истории, которая секуляризируется на сцене. Властитель, суверен олицетворяет собой историю и одновременно воплощает все возможности государства в своего рода бесконечном акте творения. Властитель – это картезианский Бог, перемещенный в мир политики. “Он сжимает исторические свершения в своей руке словно скипетр”⁶.

Но это же положение имело и обратную сторону: в чрезвычайном положении, вызванном войной, мятежом, катастрофами (что было делом обычным в XVII в.), находящийся у власти заранее предназначен быть носителем власти диктаторской. Это была контрреформаторская установка, продиктованная соображениями государственного права, когда с особым пристрастием обращались к истории Востока, где абсолютная монархия обладала той властью, какая не встречалась и в Европе (отсюда и фигура персидского шаха в “Катерине Грузинской”). И потому не случайно, что в драме барокко вообще, и в трагедиях Грифиуса в особенности, как это отмечал еще В. Беньямин, тиран и мученик – две стороны двуликого Януса коронованной особы и два крайних воплощения монаршей сущности⁷. И соответственно драмы-мучеников Грифиуса вполне легитимно жанрово обозначить также и как драмы о тиранах, потому что, если приглядеться, обе эти функции неожиданным образом совпадают. Латинское сочинение юного Грифиуса, эпическая поэма об Ироде, – и на это опять-таки указывал Беньямин – явственно демонстрирует, что было притягательным в нем для людей того времени: в государе в тот момент, когда он достигает ошеломительной мощи, “проявляется откровение истории и инстанция, полагающая ее перипетиям предел: опьяненный властью самодержец оказывается жертвой несоразмерности всемогущества иерархи-

ческого положения, доставшегося ему от Бога, и сословной принадлежности его несчастного человеческого существа”⁸.

Собственно, человеческая сущность политического субъекта (кто есть принц? – человек) становится еще одним важным изменением новой антропологии Грифиуса, всегда интересовавшегося тем, как сущность человека скрывается за ролевой игрой в общественно-политическом *teatrum mundi*⁹. Напомним, что происходит это в эпоху (XVII век), когда в результате развития философии естественного права положение о том, что человек есть *animal sociale*, теряет свой позитивный смысл и когда появляется, сначала во французской, а затем и немецкой культуре знаменательная оппозиция *быть* и *казаться* (*être – paraître, sein – scheinen*).

Все эти отмеченные выше особенности с особой силой проявились именно в первой драме Грифиуса “Лев Армянский”.

На фабульном уровне речь шла в ней о дворцовом перевороте, в результате которого бывший византийский военачальник, а ныне император Лев Армянский (который в 813 г. свергнул с престола императора Михаила I и сам воцарился на троне) семь лет спустя, в Рождественскую ночь, сам становится жертвой заговора и принимает мученическую смерть в храме Айя-София в Константинополе. Причем кровь его смешивается с кровью Христа, поскольку крест содержит реликвии Голгофы. Уже в предисловии к пьесе, которая впервые была поставлена на сцене школьного театра в Бреслау в 1646 г., Грифиус назвал исторические источники, которыми он пользовался и за которыми почти дословно следовал: речь шла о византийских историках XI в. Георгиусе Цедренусе и Иоганнесе Зонарасе, описавших в своих хрониках соответствующий эпизод византийской истории¹⁰. В сюжетном отношении вымысел Грифиуса ограничился лишь соположением (физическим и аллегорическим) креста, на который “восходит Лео”, с крестом, на котором в свое время был распят Христос. О том, что именно этот мотив был вымышленным, Грифиус также поведал в предисловии, назвав его “легендой”, что ему не помешало сюжетно эту легенду обыграть. Помещенная таким образом между историографией и агиографией, трагедия призвана была стать художественным посредником между бездуховностью политической истории и духовностью веры¹¹.

То, что политическая история осмыслялась как бездуховная, область преходящести и греха, подчеркивалось в трагедии сюжетным параллелизмом: свержение царствующего императора Льва его главным военачальником Михаэлем повторяло коллизию семилетней давности, когда он сам пришел к власти тем же греховным путем – путем переворота, жестокости и насилия. Казалось бы, ничего в этом мире не могут изменить и собственно христианские добродетели, благочестие и милосердие: Лео знает о заговоре, и предводитель заговора Михаэль уже должен быть казнен, но поскольку жена Лео Теодосия не хочет нарушать рождественский мир казнью мятежного военачальника, она уговаривает мужа перенести экзекуцию. Именно этот акт милости Михаэль использует для контрудара, причем кощунственно совершает его в момент рождественской службы в церкви. “Светлая ночь” становится таким образом часом дьявольского деяния, которое заканчивалось смертью Лео, безумием Теодосии, свидетельствуя о мире, безнадежно погрязшем в грехе. Однако это противоречие между благочестивыми намерениями и теми неблагочестивыми результатами, к которым они приводят, затрагивает и характерную для Грифиуса проблему *Fortuna*, тщетности всех попыток уйти от судьбы. Как раз посредством действий, которые должны предупредить несчастья, оно само навлекается, и христианские добродетели приводят к тому, что обладающие ими персонажи обречены на поражение.

Политическая история тем самым попадает в замкнутый круг вечного возвращения греха: один тиран кровавым образом свергает другого, не изменяя ничего в этом мире. Однако, как только за “политическим субъектом” – императором Лео – начинает проступать его “физическое” и “духовное” тело, дело кардинальным образом меняется. Оказывается, что тиран Лео мучается угрызениями совести о делах, которые он прежде совершил (отсюда и сон с убиенным императором, о котором речь шла выше). Не будучи невинной жертвой, он тем не менее в час своей страшной смерти в церкви в Рождественскую ночь переживает неожиданное чудесное возвышение, превращаясь из навечно проклятого в того, на кого снизошла благодать (*begnadeten*) – благодать познания Бога и благодать, исходящая от познанного в вере Бога.

И здесь становится понятным, почему Грифиусу так важно было удержать вымысел, связанный с параллельным сюжетом Лео и Христа на кресте, и почему ему так важно было придать герою агиографические черты. На историческую тему Льва Армянского уже существовала латинская одноименная драма английского иезуита Джозефа Саймона, с которым Грифиус разделил идею демонстрации *vanitas* и осуждения дворцовых революций. Однако если Саймон трактовал смерть Лео как справедливое наказание за ересь и грех, то Грифиус устами посланника, сообщавшего об убийстве Лео, расценивал его как неправоное – и это несмотря на то, что в современной Грифиусу политической дискуссии убийство тирана могло расцениваться даже как необходимое. В сугубо лютеранском духе Грифиус преобразует драму воздаяния в драму благодати, превратив историю тирана в историю возвысившегося *sola fide* (только верою) императора. Но особое значение приобретает здесь своего рода *imitatio Christi* Льва Армянского: умирая, он обнимает и целует крест, говоря, что стоит он на месте *Распятого*. Тем самым история тирана возводится в ранг истории о святых, представляя в речи посланника уже как истолкованная, в результате чего эмпирическое событие приобретает глубокий духовный смысл¹².

Впрочем, на этом аллегория не заканчивается, потому что в речи посланника император называется Львом (и это действительно его имя), что является двойной возможной отсылкой как к дьявольскому льву (у св. Августина говорится, что лев может быть одновременно Христом и дьяволом), так и к библейскому, появляющемуся в первой книге Моисея.

В следующей драме Грифиуса “Катерина Грузинская”, которую впоследствии нередко сравнивали с “Марией Стюарт” Шиллера, функции мученика и тирана уже разделены. И если первая отводится грузинской царице Катерине, то вторая – персидскому шаху Абазу. При этом, как и в случае со “Львом Армянским”, альтернативные возможные толкования драмы как политической и как религиозной оказываются на самом деле соположимы.

И вновь сюжет драмы заимствован из истории. В 1624 г., после восьмилетнего пленения, мученической смертью умирает

Катерина Грузинская-Гургистан, поскольку она твердо отказывалась выйти замуж за персидского шаха Абаза I (Великого) и предать тем самым свою веру. Персидский владыка был известен своей жестокостью. Об этом свидетельствовал посланник в Персии герцога Рудольфа II, написавший небольшой трактат, на который Грифиус ссылается в примечании к драме¹³. О том, что и после смерти Абаза ситуация не изменилась, свидетельствовал и Олеарий, описание путешествия в Персию которого Грифиус также хорошо знал¹⁴. Однако единственным сюжетным источником для драматурга стала книга французского историка и летописца Клода Маленгра “Трагические истории нашего времени, в которых можно увидеть многие чудные государственные максимы и ряд весьма примечательных примеров верности, храбрости, великодушия, сожалений и раскаяния” (1635)¹⁵, в которой история Катерины Грузинской интерпретировалась как пример заблуждений, рождающихся из страстной любви, но также как история интриг беспощадного владыки.

С другой стороны, во времена Грифиуса уже существовали иезуитские драмы о Катерине, с которыми иногда ошибочно сопоставляли драму Грифиуса, поскольку в них шла речь о Екатерине Александрийской, которая обратила в христианство многих язычников, ведя с ними ученые диспуты, и была за то обезглавлена. Мартиролог же Катерины Грузинской не существовал еще в виде драмы: слишком мало времени отделяло событие от его описания¹⁶.

Очевидно, что Грифиуса привлекала не активная роль Катерины Александрийской, обращающей в христианство язычников, но образец стоической добродетели, воплощенной именно в фигуре Катерины Грузинской, отказавшейся предать христианскую веру, – ее стойкость перед пытками и противостоящая смерти, пылающая и воспламеняющая душу небесная, мистическая любовь к Христу.

Вместе с тем для Грифиуса было важно, что в отличие от александрийской подвижницы, которая действовала как частное лицо, Катерина Грузинская, вдова и мать грузинского царя, была интегрирована в общественную жизнь. И, выражаясь современным языком, оказывалась политической заключенной, что также

делало драму политической. Грифиус и люди его веры знали, что человек должен нести свой крест на “своем”, от рождения ему отведенном месте, поскольку отшельничество и монастырь исключены для лютеранского христианина (в монастырь, например, ушла еще одна святая мученица Екатерина – Екатерина Сиенская). Поэтому мартиролог Катерины Грузинской представлял для Грифиуса высшую форму политического и одновременно религиозного воспитания (поставленная учениками гимназии Бреслау, пьеса выполняла еще и дидактическую функцию, готовя учеников к непредвиденному опыту и непредвиденным жизненным испытаниям).

Впрочем, современники легко прочитывали в этой истории и современное политическое применение: попытка уговорить Катерину отказаться от христианской веры вписывалась в проблему контрреформационных настроений протестантской Силезии (откуда был родом сам Грифиус), контролируемой в те времена Габсбургским домом, склонявшим население к возврату в лоно католической церкви (эта же проблематика отразилась и в последних строках известного стихотворения Грифиуса “Слезы отечества”).

Другое политическое применение улавливалось и в фигуре шаха Абаза – напоминание об опасности, которая грозила европейцам с Ближнего Востока. При этом в самой обрисовке Грифиусом персидского тирана завораживающим оказывалось противоречие между бессилием и порочностью его личности – и убежденностью в священной мощи его исторической и политической роли.

Собственно, особую остроту этой трагедии Грифиуса, о сути которой и до сих пор не прекращаются споры, придал даже не столько образ Катерины, сколько шаха, в своей “человеческой” ипостаси оказавшегося двойственным в еще большей степени, чем Лев Армянский. Великий и могучий тиран, в жизни он, как заметил Вальтер Беньямин, являет собой образец меланхоличности. И ничто не свидетельствует с такой остротой о бренности всякого тварного создания, как то, что даже могучий тиран подлежит ее власти¹⁷. Другая антитеза драмы – противоречие между монархической властью и способностью (или неспособ-

ностью) властвовать, что порождает черту, вообще характерную для барочной драмы: неспособность тирана к принятию решения. Отсюда постоянное колебание Абаза между любовью и возмездием. А также финальные слова, когда он отправляет своего приближенного Имана Кули с приказом предать Катерину смерти: “Итак, прости, пора и в путь. Ах нет! Назад! Но нет – иди! Должно свершиться”¹⁸.

Наконец, и, наверное, это самое главное: шах Абаз предстал у Грифиуса еще и как трагическая фигура, страстная любовь которого к Катерине лишила его воли и рассудка и сделала из него жертву высших сил. При этом его история могла выполнять и назидательную функцию, давая пример того, как любовь может всецело овладеть человеком и внести в его жизнь страшное смятение. А если еще вспомнить аргументы из области представлений об аффектах в XVII в., согласно которым необузданная страсть относится к смертным грехам, тогда единственной победительницей в трагедии остается умерщвленная Катерина, в то время как всемогущественный Абаз, побежденный и нравственно испепеленный, уходит со сцены. Победой же Катерины над аффектами оказывается утверждение целомудрия и физическая аскеза. И не случайно, фабульно следуя за интерпретацией истории в книге Клода Маленгра, Грифиус отходит от нее в одном: в источнике упоминаются различные сексуальные унижения, которым подверглась Катерина, прежде чем в сердце шаха вспыхнула к ней любовь. У Грифиуса же шах влюблен в нее с самого начала, и ей удается сохранить свое целомудрие.

Сюжетом для трагедии “Карл Стюарт”, которую, как и две предыдущие, можно было бы обозначить одновременно как драму о тиране и мартиролог, стали события, Грифиусу почти современные. Для того времени это было почти невиданно: современность не должна была становиться сюжетом трагедии. Однако для Грифиуса современный сюжет представлял прекрасную возможность для поучительного примера. За событиями в Англии (победой парламента во главе с Кромвелем, находившей обоснование в учении о народном суверенитете, которое рассматривало убийство короля как заслуженное наказание за правление, игнорирующее интересы народа) Грифиус следил уже на-

чиная со своего пребывания в Лейдене. Сам же Грифиус в латинском предисловии к пьесе говорит, что начал работу над ней через несколько дней после того, как был обезглавлен король Карл¹⁹. Драма эта иногда рассматривалась как плохо закамуфлированная речь в защиту законности власти и диатриба против убийства короля. Исследователь Альберт Шене, не отрицая в драме четкой ориентации Грифиуса на исторические события, подчеркнул в ней – как важный смысловой центр – параллель смерти короля Карла со смертью Христа²⁰, как это было – мы уже это видели – и в “Льве Армянском”. В критике и по сей день идут споры, представлена ли в пьесе политическая или теологическая аргументация. И защищает ли Грифиус в ней абсолютистскую теорию государства или же – в традициях средневекового типа мышления – идею короля как отражение Бога на земле, оценивая, соответственно, преступление против короля как преступление против Бога. Одно несомненно: все разворачивавшиеся в драме Грифиуса события призваны были только лишней раз убедить, что восстание против помазанника ввергает страну в полнейший хаос. А отказ короля от помощи, предложенной ему со стороны посланников из Шотландии и Голландии, свидетельствовал о том, что король видел свое царство как *не от мира сего* (отсюда, кстати, и вообще характерная для барокко традиция награждать монарха мученическим титулом – “Карл мученик” и т. д.).

Казалось бы, ничего общего с христианством не имела драма Грифиуса из римской истории “Папиниан...”, заглавный герой которой, когда-то приближенный императора Северия и продолжающий служить двум его сыновьям, Бассиану и Гета, отказывается оправдать братоубийство Бассиана (известного в истории как Каракалла) и принимает смерть. Правда, становясь мучеником, он умирает не ради веры, а ради справедливости, священной Фемиды. Его твердость объясняется стоическим духом и тем самым есть отход от христианского понимания мученичества (в последнем многие усматривали “просвещенческие” тенденции у Грифиуса). И хотя стоицизм возможно было трактовать и как преддверие и предпосылку христианства (уже патристика связывала Фемиду с Христом, и в этой традиции право-

судие мыслилось как *filia Christi*, олицетворение вечного божественного закона), несомненно, что в этой драме Грифиус уже поставил под сомнение качество, бывшее центральным по крайней мере для его двух первых трагедий, – стойкость (*Standhaftigkeit*). Стойкость, как вытекало из сюжета трагедии, не может излечить болезни государства и грехи властителей. Тем самым Папиниан оказывается более храбрым, чем мудрым, поскольку своей смертью лишает государство мудрого слуги, способного смягчить гнев нового тирана. А за этим вновь скрывались современные Грифиусу дебаты и политические применения: политический разум заключался (проблема Макиавелли) в приспособлении к обстоятельствам времени, и в этом смысле стоицизм мог выглядеть не только как первейшая христианская добродетель, но и как “честолюбие из упрямства” (*Ruhmsucht aus Starrköpfigkeit*)²¹.

В предисловии к “Карденио и Целинде” сам Грифиус признавался, что отошел в пьесе от образца высокой трагедии, поскольку его герои – не царского рода и он вынужден поэтому избегать высокого стиля²². Впрочем, с драмой иезуитов пьесу связывала тема высокомерия, которому (гуманистическая традиция) поддаются обычно ученые мужи и которая трактуется во времена Грифиуса как смертный грех. Так и заглавный персонаж драмы Карденио предстает как гениальный человек, отвечающий представлениям Ренессанса. Но в эпоху барокко этот ренессансный идеал подвергается переосмыслению, уже им не восторгаются неумеренно, но видят связанную с ним опасность: тот, кто собственный разум делает путеводной нитью, становится быстро подверженным греху (в чем во вступительном монологе Карденио признается сам²³), тем более что в своем высокомерии человек легко наделяет себя функцией отмстителя и судии, которая есть удел Божественный. Собственно, именно об этом повествовала, может быть, наиболее известная иезуитская драма того времени “Сенодоксус” Якоба Бидермана, герой которой, высокоученый доктор, оказывался навечно осужден именно за свою гордыню. И если сам Грифиус и интересовался современными науками, то тем не менее он оставался скептически настроенным к последствиям подобного развития знания.

Вместе с тем об этой драме говорили и как о драме благодати (Gnadendrama), видя в ней историю божественного вмешательства, необходимого для обращения греховных любовников (Карденио, влюбленного в Олимпию и желавшего убить ее мужа Лизандра, останавливала в драме тень Олимпии, которая на глазах превращалась в безобразный скелет; Целинду, отправляющуюся ночью в склеп, чтобы вырвать сердце из груди ее умершего возлюбленного Марцелла, появившийся дух заставлял бежать и т. д.). Драматическую драму обращения (Bekehrungsdrama), танатологическую драму, споря о том, вмешательство каких – божественных или все же дьявольских сил – приводило к обращению героев. Ее воспринимали также и как первую современную драму (не случайно она пользовалась особой популярностью в XIX в.: собственную версию данного сюжета опубликовала в 1805 г. София Brentano в сборнике “Bunte Reihe kleiner Schriften”, в 1817 г. Людвиг Тик включил ее в свой сборник “Deutsches Theater”). Современное же прочтение “Карденио и Целинды” оказалось возможным в немалой степени благодаря еще одному качеству грифиусовской антропологии, которая уже появлялась в “Катерине Грузинской” и которая в особенности дала себя знать именно здесь. Речь идет о меланхолии, которой действительно охвачены заглавные героини пьесы (что в интерпретации Грифиуса ограничивает их ответственность за содеянное). В Средневековье меланхолию трактовали как вялость, медлительность сердца и тем самым как грех. В эпоху Ренессанса преобладающим стало мнение, что меланхолия есть предпосылка гения, и потому меланхолики вошли в моду. В современной Грифиусу медицине меланхолия связывалась с черной желчью и приписывалась человеческому старению. Так и Грифиус обозначает охваченного меланхолией человека как больного, ведомого грехом. И если сам он этому состоянию и противопоставляет образцовый характер в браке возникающей деятельной любви между Олимпией и Лизандром, которая очищает их от прежних грехов (любовь в браке всегда была для Грифиуса предметом восхищения – ср. его стихотворение 1649 г. “Fortis ut mors dilectio” – “На день их бракосочетания”), то все равно проникновение в состояние охваченного меланхолией че-

ловека становится в этой пьесе одним из важнейших антропологических открытий драматурга.

Стоит сказать о еще одной особенности трагедий Грифиуса. Все его исторические трагедии открываются вариациями на тему аффекта (ср. в “Льве Армянском”: “Das Reich und Land und Statt, so will zu grunde gehen”²⁴), и все они заканчиваются заклинанием мести небес. Такое патетическое введение мотивов ужаса не есть лишь формальный признак барочной трагедии, но ее субстанциональное начало²⁵. В ремарках Грифиуса, как правило, подробнейшим образом перечисляются орудия казни и пыток. Например, в Прологе к “Катерине Грузинской” указывается на страшный реквизит, разбросанный по полу (считается, что во время театральных постановок на сцену выносились даже – в качестве реликвии – обгоревшая голова стойкой грузинской царицы). Существуют косвенные указания и на то, что с помощью кукол изображались изуродованные тела Льва Армянского, Кромвеля, Папиниана²⁶. В “Карденио и Целинде” обращение несчастного влюбленного происходит посредством созерцания отверзшегося гроба. Создается впечатление, что показать эстетику ужасного, ничтожества, тлен для Грифиуса есть не только духовный *contemptus mundi*, но и потребность чувственного *curiositas*.

Смысл тех ужасов и мучений, которыми упивается барочная драматургия, объяснил в свое время в свойственной ему парадоксальной манере Бенъямин: в риторике целостное человеческое тело не может содержать символического изображения целого: органическое тело должно быть расчленено, чтобы можно было собрать по его фрагментам подлинное, закрепленное значение. “Действующие лица барочной драмы умирают, потому что могут попасть на аллегорическую родину только как трупы”²⁷.

И в самом деле, убеждение, что кладбище и в особенности вид человеческого трупа является школой человечества в смысле познания *vanitas*, лежит в основе всего творчества Грифиуса, не только его драматургии (ср., например, его “Кладбищенские мысли”). Познание мира (*Welterkenntnis*) приносит страдание и приводит к отказу от этого мира. И только этот отказ в итоге и позволяет человеку, преодолев суетное тщеславие и осознав пре-

ходящий характер земных вещей, взглянуть на театр мира в единственной правильной оптике, о которой мы уже говорили в начале статьи, – *sub specie aeternitatis*.

* * *

Если Грифиусу как автору высоких трагедий (Беньямин, правда, предпочитал называть их драмами) традиционно отводится центральное место в истории немецкой литературы – и это несмотря на то, что на протяжении последующего XVIII столетия он как драматический автор был совершенно забыт и Готшед, а за ним Лессинг не уставали сетовать на отсутствие национального немецкого театра, – то как комедийный автор он и до наших дней вызывает у некоторых исследователей сомнения. Его обвиняют в создании “ученой халтуры” (*gelehrtes Machwerk*), тяжеловесном циркачестве, гримасничанье, чрезмерной инструментализации постоянных перебранок между персонажами²⁸.

Все это и в самом деле присутствует в трех его оригинальных комедиях: “*Absurda Comica*, или Господин Петер Сквенц” (1653–1654), “*Horribilicribrifax*” (1648), “Влюбленное привидение и Возлюбленная роза” (“*Verliebtes Gespenst und Geliebte Dornrose*”, 1660). Так, в “Петере Сквенце”, комедии, имеющей множество литературных параллелей (некоторые из них могут рассматриваться и как непосредственные ее источники), в основе действия лежит история постановки импровизированной труппой, состоящей из деревенских ремесленников, драмы “Пирам и Фисба”. Ее текст на глазах зрителей создает Петер Сквенц, *писарь и школьный учитель из Румпельскирхен*. Предназначена же постановка для возвращающегося с рейхстага короля Теодоруса и его придворных. Подобную же буффонадную историю проигрывания спектакля перед придворной публикой мы находим и в “Сне в летнюю ночь” Шекспира, пьесы, которая в “мутированном” виде игралась бродячими труппами английских комедиантов в Германии XVII в. Сам сюжет истории о Пираме и Фисбе восходит к “Метаморфозам” Овидия, которые грифиусовский Сквенц называет “*memorium phosis*”²⁹, именуя при этом их языческого автора “преподобным старым пастором Овидиу-

сом”. В относительно недавнее время была обнаружена и более ранняя собственно немецкая обработка сюжета Самуэлем Израэлем, изданная в Базеле под названием “Новая очень веселая Трагедия о великой, выражению не поддающейся любви двух людей, Пирама и Фисбы”³⁰, которую Грифиус скорее всего знал и использовал как наивно-комический прообраз своей комедии. Основной же комизм “Петера Сквенца” действительно проистекал из постоянных перебранок между актерами, между актерами и зрителями, актерами и режиссером (Петером Сквенцем), не способными отделить роли от собственного существования в них (споры о распределении ролей, о жанре, безумные речи уже покончивших самоубийством персонажей)³¹.

Использование риторики в целях буффонадного самопредставления и самовосхваления, которое мы встречаем в “Петере Сквенце”, составляло и основу комедии “*Horribilicribrifax*”, написанную в традиции так называемых *Bramarbas-spiele* (игр хвастунов), восходящих к античности [ср. “Хвастливый воин” (“*Miles gloriosus*”) Плавта], используемую также широко в *commedia del'arte* (в рамках данной традиции написана и комедия Пьера Корнеля “Иллюзия”³², отчего иногда говорят о зависимости Грифиуса от Корнеля). Любовные перипетии пяти любовных пар – не случайно подзаголовок пьесы звучит как “*Wählende Liebhaber*”, – являющиеся своеобразными эмблемами разных типов любви (такой же принцип зеркального контраста Грифиус уже использовал в “Карденио и Целинде”), лишь внешне определяли тематику пьесы. Главное же в ней, что составляло и главный источник комизма, – бесконечный словесный поединок, который ведет протагонист пьесы со своим соперником и антагонистом Дарадиридатумдаридесом, соревнуясь с ним в совершенных во время Тридцатилетней войны подвигах. Так что сама война словно продолжается, но теперь уже на речевом уровне. Характерно, что в форму языковой войны облакаются и “любовные отношения” остальных персонажей (в пьесе их более двадцати).

Язык как средство характеристики персонажей и одновременно источник комизма, широкое использование говорящих имен определяют и третью комедию Грифиуса “Влюбленное привидение и Возлюбленная роза”, которая, строго говоря, отно-

сится к смешанному жанру (Mischspiel), будучи искусным переплетением двух пьес: бюргерской музыкальной драмы (так называемой *Gesangspiel*, что может обозначать одновременно и оперу и драму с использованием музыки) и крестьянской квазипасторальной комедии. Первая из них написана александрийским стихом (“Влюбленное привидение”), вторая – как и полагается комедии, прозой (“Возлюбленная роза”). Смешению немецкого и французского языков в александрийской драме соответствовало смешение верхненемецкого и силезского диалектов в комедии. Собственно, и здесь Грифиус, создавая комедию, оперировал внутри “ученой традиции”: первые предпосылки драмы смешанного типа, который являет собой “Влюбленное привидение...” мы находим в пасхальных действиях Средневековья. В истории страстей и воскрешения Христа появление торгующего во храме приобретало комические черты, контрастируя с серьезностью основного сюжета. Так возникал жанр интерлюдии, не соединенной с основным действием, где одним из основных героев становился торговец (вариант – крестьянин), а его заботы, хитрость, грубость делались основной темой пьесы. Чтобы показать нового персонажа естественно и правдоподобно, авторы интерлюдий прибегали к диалекту. В то время, как правило, это были своего рода драматические вставки. Грифиус, подхватив традицию, совершил вместе с тем и прорыв, подняв крестьянскую интередию до уровня комической драмы (*Scherzspiel*).

Цели драматургов, в конце XVI в. и на протяжении всего XVII в. обращавшихся к смешанному жанру, были разнообразны. Введение комической параллели серьезному представлению могло служить для развлечения публики. Но также преследовало и практические цели – заполнение пауз. Что касается Грифиуса, то он не столько противопоставляет, сколько сопоставляет действия обеих пьес, объединенных центральной темой любви: в четырех перемежающихся между собой актах каждой из пьес “высокая” любовь дам и кавалеров разыгрывается на фоне “низкой” любви крестьян (для той и другой пьесы характерны пасторальные мотивы: ложное известие о смерти возлюбленной, отчаяние возлюбленного и желание покончить собой, пробуждение благодаря прощальному поцелую и счастливый исход; обе пьесы вен-

чает свадьба, в которой все присутствующие приглашаются принять участие).

На самом деле, благодаря серии повторяющихся тем и мотивов, Грифиус не только объединяет обе пьесы, но и смыкает воедино мир высокой, аристократической и крестьянской любви. Когда Эрос, в соответствии с ренессансной и барочной традицией, появляется в начале драмы как один из ее персонажей и оповещает о своей неограниченной власти, то тем самым все действующие лица объединяются еще и эмблематически: все они страстно влюбленные. И, поскольку события, происходившие в мире крестьянском, разворачивались на протяжении всего действия пьесы параллельно миру переживаний “высоких” героев, в финале оба эти мира оказываются сопоставимыми: против Эроса всемогущего не могут ничего сделать ни бедные, ни богатые³³.

При этом, надо отдать должное, все грифиусовские комедии отвечали функциям, закрепленным в барочное время целым рядом риторик именно за жанром комедии: предостерегать от разложения нравов, с одной стороны, и от пренебрежения правилами социума – с другой³⁴ (вторая функция вписывается в понятие “социальное дисциплинирование” – *Sozialdisziplinierung*, предложенное в 1969 г. Герхардом Острейхом в развитие идей Норберта Элиаса)³⁵.

Так, например, то, что Грифиус выводит в “Петере Сквенце” представителей высших классов на сцену (что, вообще говоря, поэтиками в отношении комедии не предусматривалось), противопоставив их миру крестьян и ремесленников, объясняется у него причинами политически-социального характера, в том числе и утверждающимся в Европе абсолютизмом. Конфронтация двух социальных групп является здесь закономерным и даже необходимым общественным явлением (собственно, такую же функцию она выполняет и во “Влюбленном привидении...”). Пусть путаница актерами-ремесленниками имен, понятий, обращений комична и тем самым привлекательна для зрителя, Грифиус все же подспудно дает понять, что низшим слоям потребна социальная дисциплина. В этом смысле сообразное этикету обращение гофмаршала к королю “Ваша Светлость” становится коррективом многочисленным “преступлениям” против этикета Петера

Сквенца, обращающегося к королю то как “господин Король” (к королеве – “добродетельнейшая госпожа Королева”), то “высокорожденный господин король”, а в конце пьесы и вовсе “дорогой господин король”³⁶.

Замечания придворных, иногда весьма остроумные, в адрес самостийного постановщика Петера Сквенца, а также и других актеров-ремесленников, прочитываются порой и как прямое религиозное поучение, поскольку высокомерие человека традиционно рассматривается как источник его грехов.

К тому же комедия “Петер Сквенц” вписывалась в поэтическую реформу Грифиуса, выступившего против претензий того, что сам он называл “дурной литературой”, в частности драм, которые выходили из-под пера малообразованных авторов и порождали комический эффект именно своим неумением излагать трагические события (об этом упоминал уже М. Опиц в “Книге о немецком стихотворстве”). Тем самым конфронтация двух групп персонажей перерастала у него в конфронтацию двух эстетических норм, а комедия приобретала дополнительно еще и сатирический характер, высмеивая то, что отходит от нормы литературной (которая для Грифиуса суть норма нравственная). Отсюда и сатирическое описание персонажей, использование неправильных рифм, путаница слов, неправильное введение латинских фраз, непропорционально длинные стихи.

Показательно, что знак равенства между благородным способом выражения, благородным происхождением и добродетелью устанавливается и в комедии “Horribilicribrifax”: список персонажей, предваряющий комедию, завершается представителями двора, их элегантный язык, как становится ясно из текста пьесы, происходит от добродетельных наклонностей и обладает нравственным превосходством (такова, например, София, сочетающая благородство души с благородным происхождением).

Язык вообще тематизируется в этой комедии и одновременно подвергается нравственной критике, причем объектом осмеяния оказывается на этот раз не недостача (как в “Петере Сквенце”), но переизбыток. В последнем акте комедии появляются три говоруна, которые пытаются доказать свою ученость иностранными словами и тем самым продемонстрировать высокое искусство

речи. Но именно их словесная дуэль показывает всю внешность и смехотворность риторики (без которой, надо сказать, невозможно было в те времена продвижение по службе, но которую высмеивали практически все писатели той эпохи, связывая пустые многословные речи с “одичанием” немецкого языка во время Тридцатилетней войны).

Под критику пустой риторики подпадают в пьесе и формулы, подчиняющиеся на самом деле нормам вежливости. Искусство комплимента было развито во времена Грифиуса, оно также было условием общественной жизни. Особенно велико было значение его при дворе. Но сам Грифиус обнаруживает таящийся в нем разлад, сравнивая в комедии комплимент с *completum mentiri* и объявляя тем самым вежливую речь ложной, приводящей в несогласие сердце и язык (носителем подобной ролевой речи в комедии является Палладиус; другой женский персонаж, Селестина, напротив, символизирует единство выражения и намерения; тем самым языковые градации служат в комедиях Грифиуса не только целям социальной дифференциации, но и нравственной оценке).

Была у барочной комедии еще одна сверхзадача, зафиксированная поэтиками: показать сквозь несерьезность вскрываемых в ней событий и отношений кажущийся, призрачный характер мира. Средствами тому служили: уже упомянутое нами вскрытие противоречия между *быть* и *казаться*, между местом, занимаемым человеком в социуме, и тем, на которое он претендует, человеческие многословие, лицемерие и т. д., создающие, как правило, комический эффект, во всяком случае – в контексте комедии.

Все это, как мы уже видели, присутствует в комедиях Грифиуса. Однако основное впечатление *teatrum*'a *mundi*, получаемое от его комедий, возникает, как представляется, все же в силу иных причин. Присмотревшись к комедиям Грифиуса пристальнее, можно заметить, что основная тема, их объединяющая, есть все же тема *театра в театре*, которая оказывается еще и сюжетным приемом, и центральной метафорой призрачности земного существования и свершения, а также выражением религиозного убеждения автора. Возможности этой метафоры, как

известно, особенно привлекательной для авторов барокко, Грифиус использовал сполна. Так в “Петере Сквенце” обман и самообман, смешение игры и реальности, роли и собственной жизни – вся эта путаница распространяется не только на незадачливых актеров комедии, чье метание между миром якобы реальным и воображаемым объясняется незнанием и полуобразованностью, но также и на реального зрителя (читателя). В то время как зритель изображается на сцене как действующее лицо, за реакциями которого настоящий зритель следит, стираются границы между сценой и зрительным залом, который сам предстает как *teatrum mundi*.

Также и в комедии “Horribilicribrifax” выступающие в различных амплуа говоруны-хвастуны демонстрируют призрачность человеческой жизни и, не в последнюю очередь, любовных отношений, когда попытки завоевания любви становятся театральным действием, в корне противоречащим христианским представлениям о любви.

Во “Влюбленном привидении и Возлюбленной розе” принцип театра в театре еще и удваивается. Не только, как мы уж видели, обе комедии рассчитаны на морализирующий эффект, где основное действие отражается в побочном: зритель к тому же еще и перестает понимать, какое действие есть на самом деле основное и какое побочное. Более того, в каждой из пьес разыгрывается свой собственный театр. Во “Влюбленном привидении” главный герой Сульпициус инсценирует во имя любви к Хлорис трагедию собственной смерти и воскрешения. В то время как его слуга почти по-кальдероновски (“Жизнь есть сон”) исчисляет модальности прочтения разыгрываемой на его глазах трагедии (“Сон ли это? Игра? Шутка? Безумие?”). В “Возлюбленной розе” персонаж по имени “Вильгельм высоких помыслов” (*Wilhelm von hohen Sinnen*), несмотря на малую свою образованность, отваживается на инсценировку Страшного суда, в которой сам играет роль верховного судьи, а результатом оказывается примирение двух любовников. Зритель же остается с вопросом: *малый* ли это или *большой результат* театрального действия?

Несомненно же здесь одно: действие это в любом случае распространяется на все сферы человеческой жизни, отмеченной

вечным дуализмом бытия и кажимости. И комедии Грифиуса – в не меньшей степени, чем трагедии, – проигрывают проблему *театра мира*, хотя и на современном материале. Что, в сущности, делает их метафизическую проблематику даже острее и интереснее, а главное – актуальнее как для грифиусовских времен, так и для современных (не случайно на протяжении XX в. театром комедии Грифиуса были востребованы в гораздо большей мере, чем его трагедии).

- 1 Opitz M. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe / Hrsg. G. Schulz-Behrend. Stuttgart, 1968.
- 2 См., например: Szyrocki M. Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen, 1964. S. 78–79; Kaminski N. Andreas Gryphius. Stuttgart, 1998.
- 3 См. об этом монографию: Schöne A. Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1993.
- 4 Gryphius A. Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte / Hrsg. R. Tarot. Stuttgart, 1968. S. 15.
- 5 Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 134.
- 6 Там же. С. 50, 90.
- 7 Там же. С. 50.
- 8 Там же.
- 9 Mawick W. Der anthropologische und soziologische Gehalt in Gryphius' Staatstragödie “Leo Armenius”. Gütersloh, 1935. S. 56.
- 10 Gryphius A. Leo Armenius. Trauerspiel. Stuttgart, 1971. S. 7.
- 11 Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Stuttgart, 1968. S. 3–34.
- 12 Mahlmann-Bauer B. “Leo Armenius” und der Rückzug der Heilsgeschichte von der Bühne des 17. Jahrhundert. Andreas Gryphius und Joseph Simon // Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer and symbolischer Kommunikation. Münster, 2004. S. 430.
- 13 Gryphius A. Catharina von Georgien. Stuttgart, 1975. S. 54.
- 14 Olearius A. Voyages très curieux et très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse. A Leide chez Piere Vander AA, 1719.
- 15 Malingre Claude Sieur de Saint-Lazare. Histoires tragiques de nostre temps, dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d’Estat, et de quantité d’exemples fort mémorables de constance, de courage, de générosité, de regret et de repentance. A Paris 1635.

- 16 Die Dramen des Andreas Gryphius. S. 207–225.
 17 *Беньямин В.* Указ. соч. С. 143–145.
 18 См.: Там же.
 19 *Gryphius A. Carolus Stuartus.* Stuttgart, 1972. S. 7.
 20 *Schöne A.* Op. cit.
 21 Die Dramen des Andreas Gryphius. S. 115.
 22 *Gryphius A. Cardenio und Celinde Oder Unglücklich Verliebte.* S. 8.
 23 Ibid. S. 15.
 24 *Gryphius A. Leo Armenius.* S. 8.
 25 См. об этом: *Alexander R.J.* Das deutsche Barockdrama. Stuttgart, 1984; *Barner W.* Barockrhetorik. Tübingen, 1992.
 26 *Беньямин В.* Указ. соч. С. 122.
 27 Там же. С. 229.
 28 *Gundolf F. Andreas Gryphius.* Heidelberg, 1927. S. 47–49; *Szyrocki M.* Op. cit. S. 103.
 29 *memorium phosis (лат.)* – обценное искажение названия книги Овидия “Метаморфозы”.
 30 См.: *Pfarrhelfer und Schuldienner Samuel Israel.* Die sehr lustige neue Tragödie von der grossen unassprechlichen Liebe zweier Menschen, Pyrami und Thysbes, gedruckt in Basel 1616.

31 См., например, диалог мертвого Пирама с Тисбой:

Тисба

(Целует его, Пирам жадно ловит ее ротом).

Смотрите, люди, какой он холодный!

Какой у него бледный вид благородный!

Смотрите, как повисла у него голова и вяла,

Ах, он же мертв, мой бедный простофиля!

Ой, смотрите, закололся мальчиша.

И в самом деле, носом запах уж слышен.

Что делать мне? Скажи же, сивилла!

Ах, Тисба, что ты натворила?

Я выщипаю волосы на голове,

(Она поддерживает его под руки и смеется).

Чтобы узнали все о моей беде.

Ой, Пирам, благородный царь,

Восхитительнейший москаль,

Эй, Пирам, неужель ты оставил нас?

Ты скажи же мне в свой последний час

Хоть словечко одно.

Пирам

В бумажке моей ничего не припасено.

Виоландра

Ну это еще не так плохо, если мертвые могут говорить.

Сквенц

Ради Николаши Угодника, Пирам, вы же мертвый, постыдитесь, чтоб черт бы вас побрал! Вы не должны ничего говорить, а лежать спокойно, как заколотый кабан.

Пирам

Да, да, хорошо, я все сделаю, как полагается.

32 В русской традиции переводится как “Комическая иллюзия”.

33 Как следует из посвящения, пьеса была поставлена в честь свадебного торжества пфальцграфини Елизаветы Марии Шарлотты и герцога Георга III Лигницкого в 1660 г. в Глогау.

34 См.: *Brenner P.* Das Drama // Die Literatur des 17. Jahrhunderts / Hrsg. A. Meier. München, 1999. S. 569.

35 *Östreich G.* Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze. В., 1969. Ср.: *Elias N.* Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt/M., 1997.

36 О важности формул обращения в то время свидетельствовали так называемые *Titularbücher*, предписывавшие разные виды обращения к представителям разных слоев. Размышления на эту тему мы находим и у Харсдерфера в “Разговорах для дам” (*Frauengespräche*).