

ТЕАТР РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ: МЕЖДУ «ШКОЛОЙ» И «ГОРОДОМ»

З. А. Лурье

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
z.lurie@spbu.ru

Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ (№ 17-01-00121-ОГН):
«Европа в эпоху Реформации и Контрреформации: дипломатическая
переписка европейских дворов XVI – первой половины XVII вв.»

В статье на материале позднесредневековой Германии рассматривается место театра как коммуникативного канала в городском пространстве. Автор исходит из представления о том, что в диалоге между властью и городской общиной важнейшую роль играли паратеатральные практики (процессии, различные игры и пр.), тогда как собственно спектакли начиная с первых десятилетий XV в. были каналом внутригородской коммуникации. К производству спектаклей имели доступ разные сословия, что обуславливало в целом нейтральный характер театральных текстов, выполняющих главным образом консервативную и развлекательную функции. Изменилась ли роль театра в связи с развитием гуманизма и с институционализацией театра внутри школьной системы в раннее Новое время? В статье предпринята попытка ответить на этот вопрос на материале творчества раннего протестантского литератора Сикста Бирка. В историографии его творчество рассматривается через призму политического измерения, а сам он – как весьма рафинированный, интеллектуальный литератор. Однако, как считает автор статьи, тексты Бирка мало отличаются от позднесредневековой традиции. Анализ показывает, что Бирк утверждает все те же ценности стабильности и транслируют прежние топосы. Однако «Школа» явно подталкивает «Город» к осмыслению социального опыта.

Ключевые слова: Реформация, фастнахтшпили, гуманизм, Конрад Целтис, драматургия, спектакль.

THEATER OF THE EARLY MODERN PERIOD: BETWEEN "SCHOOL" AND "CITY"

Zinaida A. Lurie

Saint Petersburg State University, Russia
z.lurie@spbu.ru

The article, based on the material of late medieval Germany, examines the place of the theater as a communicative channel in urban space. The author pro-

ceeds from the idea that paratheatre (processions, various games, etc.) played an important role in the dialogue between the authorities and the city community, whereas performances themselves, starting from the first decades of the 15th century, were a channel of intercultural communication. Different classes had access to the production of performances, which led to the generally neutral nature of theatrical texts that performed mainly conservative and entertaining functions. Has the role of the theater changed in connection with the development of humanism and institutionalization of the theater within the school system in the Early Modern Period? The article attempts to answer this question on the material of the works of the early Protestant writer Sixt Birck. In historiography, his works are viewed through the prism of the political dimension, and he is classified as a very refined, intellectual writer. However, according to the author of the article, Birck's texts differ little from the late medieval tradition. The analysis shows that Birck maintains the same values of stability and medieval topoi. However, the "School" clearly pushes the "City" to comprehend social experience.

Keywords: Reformation, fastnachtspiel, humanism, *Conrad Celtis*, dramaturgy, performance.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-4-98-111

Культура периода позднего Средневековья традиционно описывается как культура городская. Начиная с конца XIV – начала XV в. наблюдался рост общего благосостояния городов, развитие социальной организации, инфраструктуры и пр. В немецких землях империи особым значением обладали вольные и имперские города (Аугсбург, Ульм, Нюрнберг, Франкфурт на Майне, Кёльн и др.), епископские города (Магдебург, Майнц, Хальберштадт) и новые промышленные и образовательные центры в княжеских землях (Мансфельд, Эрфурт, Гильдерберг, Виттенберг, Росток). Город же немислим без праздника, и праздники происходили на улицах города часто. В среднем горожанин проводил в увеселениях от 90 до 120 дней согласно календарю воскресных дней и церковных праздников: по данным Л. Шмуге, количество церковных праздничных дней, помимо воскресенья, в среднем составляло около 40 дней в году (46 – в Страсбурге, 45 – в Аугсбурге, 40 – в Базеле и т. д.) [Schmuge 1987, 63–64]. Позднесредневековый городской праздник зачастую строился вокруг торжественной процессии, двигавшейся от главных городских ворот через все значимые пространства города к конечному пункту, непосредственно связанному с темой праздника. Там происходило некое увеселительное действие: различные состязания, турниры, танцы (не говоря уже об угощениях и выпивке). В некоторых

крупных городах (Аугсбург, Мюнхен и др.) в XV в. уже стояли специальные здания для танцев, где богатыми горожанами устраивались также свадьбы и иные празднования. Концепция праздничного действия и его размах зависели от значения праздника, но определялись или утверждались организаторами, то есть властными элитами. Посещение городов правителями обычно строилось по принципу приобщения горожан к куртуазной культуре, отсюда придворные танцы и рыцарские турниры как завершающее и основное действие. Регулярные праздники устраивались городским советом, главной целью которого было снятие социального напряжения и повышение собственного авторитета. Совет утверждал траекторию и сценарий церковных процессий различных городских приходов. Религиозные, особенно приуроченные к основным христианским праздникам и местным святыням, праздники нужно рассматривать скорее как общегородские события. Магистрат не скупился на пышные процессии, организовывал танцы на луку и, наконец, регулярно разряжал социальное напряжение посредством игрового социального переворота, демонстрации «перевернутого мира» в период Карнавала, на день Св. Николая и невинноубиенных детей [Ragotzky 1983, 77–101; Schindler 1987, 9–57]. Таким образом, в коммуникации между властью и городом важнейшее значение имели паратеатральные, интерактивные практики.

Театральные представления, разумеется, были частью увеселений, но далеко не основной: они могли разыгрываться во время одной из остановок процессии или быть завершающим этапом ритуала как в случае с мистериями (*Prozessionsspiele*), а могли проходить фактически параллельно процессии как частная, незначительная инициатива. Весьма показательной в этом плане является гравюра Жана Жаре, изображающая вход принца Вильгельма III Оранского в Антверпен в 1582 г. (ил. 1). Мы видим вереницы людей, пересекающие город в процессии, имеющей несколько «рукавов». Число участвующих настолько велико, что процессия, кажется, растянулась по городу, и «хвост» не поспевает за «головой». В левой части гравюры мы видим сцену и толпу зрителей перед ней. Ясно читается традиционное трехчастное деление пространства на Рай, Землю и Ад. По всей видимости, действие состояло из нескольких мизансцен на библейские и античные темы, связанные с темой власти и раскрывающие образы некоторых процессуальных аллегорий [van Bruaene 2007, 268–274]. Число зрителей достаточно велико, однако понятно, что они остановились у сцены как бы походя, оторвавшись от основного интерактивного действия, к которому вновь вскоре присоединятся.



Ил. 1. Жан Жаре. Процессия Вильгельма Оранского 1583 г. (Baudartius W. Afbeeldinge ende beschryvinghe van alle de veldslagen, belegeringen ende and're notabele geschiedenissen ghefallen in de Nederlanden. Amsterdam, 1616. P. 397)

В то же время уже в первые десятилетия XV в. в немецких городах развивается практика фастнахтшпилей, дословно переводимая как «игра в ночь перед постом». Самым ранним фастнахтшпилем принято называть нюрнбергскую постановку 1414 г., тогда как уже около 1430 г. были осуществлены постановки в Любеке, Тироле и Галле. Несмотря на достаточно яркую региональную специфику, содержание фастнахтшпилей поддается определенной типизации. Традиционно они описываются как комедийные сатирические сценки на бытовые темы («Горожанин и его бок», «Игра о двух супругах» и т. д.), характеризующиеся примитивным юмором, нарушением персонажами этических и социальных табу. Основные персонажи (среди которых мы часто встречаем глупца, черта, рыцаря) перекидывались друг с другом и зрителем энергичными, достаточно короткими и шутейными репликами. Однако термин «фастнахтшпиль» с середины XV в. все чаще используется для обозначения любых драматических текстов, вне зависимости от их жанра, содержания и времени постановки. По этому поводу немецкий исследователь К. Ридер указывает, что границы между светским и религиозным театром стерлись и «масленичные игры» устраивались не только перед началом Великого Поста, но и на Пасху и Рождество [Rider 2009, 5]. Следовательно, фастнахтшпили перерастают чисто бытовую проблематику. Это позволяет современным исследователям

говорить о фастнахтшпилях скорее как определенном литературном жанре и даже виде искусства, не ограниченным содержательно. На наш взгляд, с распространением этой игровой практики небольших, почти спонтанных постановок принципиально изменилась специфика восприятия театрального действия. С распространением фастнахтшпилей связано и появление в городах временных и постоянных деревянных помостов (в Базеле, Нюрнберге и т. п.), как, например, мы видим на фрагменте картины Питера Брейгеля, где актеры разыгрывают «Горшок» Плавта (ил. 2). Наблюдая за сатирическими и бытовыми сценками и моралите, зритель, безусловно, понимал, что перед ним актеры – люди из плоти и крови, а не мистические персонажи, каковыми участник воспринимал актеров процессий. Иными словами, зритель учился пониманию границ *художественного пространства*. Поэтому мы склонны интерпретировать распространение термина «фастнахтшпиль» как маркер обозначенного А. Тернером перехода от средневекового «театра» к современному «спектаклю» [Turner 1992, 89–101]. В дальнейшем тексте нашей статьи, однако, мы не будем противопоставлять эти термины, используя оба в современном значении.



Ил. 2. Питер Брейгель Младший. Ярмарка с театральным представлением. Podiumbühne. Фрагмент. (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; первая половина XVII в.)

Содержание фастнахтшпилей поддается типизации, как региональной, так и содержательной, в наиболее широком обобщении можно выделить бытовые сатирические и нравоучительные тексты. Вроде бы сложно соотносимые между собой, эти тексты имеют общее качество: фастнахтшпили, судя по всему, не играли принципиальной роли в коммуникации между властью и городом (которая осуществлялась через «интерактивные» действия), но были каналом коммуникации между различными группами внутри городского сообщества. Фастнахтшпили, действительно, говорят в основном о неких общечеловеческих ценностях и отражают конфликты социального плана, как семейные, так и городские (например, для них характерны юдофобские выпады, насмешка над маргиналами, утверждение существующего порядка вещей через нарушение этого порядка и пр.). Очень характерны обращения герольда ко «всей общине», «всему городу» (*Gemeinschaftstat*, *Gemeinschaftserlebnis*, *Gemeinschaftsveranstaltung*) и иные схожие понятия (например, «горожане и земляки» (*burgenses et populares*)), обозначающие городскую общность. Э. Э. Дюбрюк пришел к заключению, что фастнахтшпили XV в. транслировали социальные идентичности: представление о власти, «гражданском коллективе», маргиналах [DuBruck 1993]. Немецкий исследователь В. Шпивок также считает, что содержание фастнахтшпилей в символической форме отражало «переживания, страхи и надежды» городской общины [Spiewok 1997, 17]. В первой четверти XVI в. с фастнахтшпилями было связано и распространение Реформации, что подтверждает их значимость и «горизонтальный» функционал [Scribner 1987].

К производству спектаклей и созданию театральных текстов имели отношение разные представители городского общества (клирики, ремесленники разных специализаций, хронисты, учителя). В немецком регионе не было и постоянных театральных корпораций. Перманентное обновление этих корпораций, включавших в себя как представителей среднего бюргерства, способствовало, вероятно, аморфности, неконфликтности произведений, отражению социальных констант и ценностей, единых для всего города.

Однако ход истории подводит нас к XVIII–XIX вв., когда в Германии происходит создание в полном смысле современного публичного, профессионального театра. Безусловно, между позднесредневековым городским театром и театром Нового времени должен быть некий переходный этап. Как представляется, он связан с развитием гуманизма в конце XV – начале XVI в. и его распространением как педагогической нормы в ходе конфессионализации, в связи

с чем происходит институционализация театра внутри школы. Именно школьные педагоги, *ministri verbi*, упоминаются в источниках XVI–XVII вв. в связи с организацией спектаклей. Желание занять театральную нишу, которую гуманисты и педагоги оценивали как эффективное средство обучения и проповеди [Дурье 2018], с одной стороны, и, с другой – необходимость поиска дополнительного дохода подталкивали их к деятельности драматургов и постановщиков. В некоторых школьных уставах второй половины XVI в. (например, магдебургском) и XVII в. мы даже находим правила, регламентирующие количество постановок и порядок оплаты труда постановщиков и исполнителей. Ввиду разнообразия региональных сценариев, различных для университетских городов, небольших городков и сельских поселений, мы хотели бы оговорить, что и представители других профессиональных корпораций (клирики, ремесленники, университетские педагоги) могли заниматься театральной деятельностью. Однако, как носители гуманистических ценностей, они также могут быть интерпретированы как представители «Школы» как некой воображаемой корпорации. Итак, встает вопрос: как изменяется (и изменяется ли) проблематика театра? Как соотносятся между собой «Власть», «Школа» и «Город»?

Для ответа на этот вопрос мы предлагаем обратиться к творчеству Сикста Бирка, одаренного педагога и литератора, стоявшего у истоков реформирования школ в Базеле и с 1536 г. возглавившего гимназию св. Анны в Аугсбурге, считающегося одним из самых влиятельных авторов-театралов XVI в. [Дурье, Прокопьев 2013].

Сикст Бирк писал в основном религиозные пьесы, адаптируя книги Ветхого Завета и апокрифы. По крайней мере, лишь эти тексты были опубликованы в XVI в. и многие из них переиздавались. До нас дошли опубликованные при жизни и вскоре после смерти литератора его ранние тексты, написанные в 1532–1536 гг. в Базеле – олигархической республике и главном университетском городе немецкого региона – и произведения 1536–1540-х гг., созданные уже в Аугсбурге – богатом и независимом имперском городе, принявшем Реформацию и оказавшемся в центре конфессиональных конфликтов. Для Базеля Бирк писал по-немецки, для Аугсбурга на латыни. Базельские произведения были переизданы и заново поставлены в Аугсбурге. Вероятно, это были общегородские постановки, тогда как пьесы на латинском языке ставились в школьном дворе и носили элитарный характер, отвечающий статусу латинской гимназии, которую Бирк возглавлял. К базельскому периоду творчества гуманиста относятся трагедия «Езекия» (1530), трагедия «Зорова-

вель» (1531), история «Сусанны» (1532), комедия «Иосиф» (1533–1535), трагедия «Юдифь» (1534), «Трагедия против идолопоклонства» (известная как «Ваал» (1535)). Второй, аугсбургский, период обозначают неолатинские драмы – «Юдифь» (1538), «Сусанна» (1538), «Торжествующая истина» (1538), а также «Ева» и «Благоразумный Соломон», написанные в 1539–1548 гг. По всей видимости, при участии Бирка его учениками Иоганном Энтомием и Мартином Остермином были выполнены переводы текстов «Зоровавеля» и «Ваала» на латынь, разумеется, достаточно отличные от первоначальной версии.

Безусловно, Бирк стремился максимально насытить свои пьесы полезной для юношества (т. е. для своих учеников) информацией, связанной с политической риторикой, деловым этикетом, судопроизводством, историей, о чем прямо говорил в своих текстах (в предисловиях к «Езекии», «Юдифи», «Сусанне»). Однако на этих в строгом смысле педагогических аспектах его пьес мы не будем останавливаться, поскольку нас интересует анализ театральных текстов Бирка в контексте городской идентичности и коммуникации.

При сравнении немецких и латинских текстов мы пришли к выводу, что главное их отличие заключается не в стиле и языке, но моделях социума, которые предлагает Бирк в драмах: в латинских драмах, ориентируясь на аудиторию, состоявшую из олигархических группировок имперского Аугсбурга, он уделяет большее внимание фигуре императора. Образ царя, конечно, возник уже и в базельском «Ваале», что следует собственно напрямую из сюжета «Книги Даниила» и апокрифов, однако основной темой этой драмы было иконоборчество, тогда как в латинской версии, написанной в иных условиях, образ Кира проработан значительно больше. В латинской «Юдифи» правителем выступает консул Озия, своего рода идеальный правитель, действующий исключительно в интересах города. Обращаясь к послам Олоферна, он говорит следующее: «Потому что я, действительно, слуга отечества и народа своего; истинно я – меньше всего господин; тебе немного от моих желаний; но как народ посмотрит, записываю» [Birck 1976 (1), 328]. В латинской «Сусанне» Бирк дописывает новые акты, выводя фигуру царя Навуходоносора, осуществившего финальное правосудие. Такое решение, конечно, связано с традиционным в христианской экзегезе соотношением сюжета апокрифа с отрывком из плача Иеремии, согласно которому старцы соотносились с пророками-прелюбодеяниями, осужденными на суде Навуходоносора (Jer. 29.21–23), однако очевидно, что это решение выигрышно для Бирка в репрезентации властной иерархии.

Основной гражданской ценностью, которую отстаивает Бирк, является «согласие» внутри городской общины. На это указал еще французский исследователь Ж. Лебо, проанализировавший «Юдифь» литератора в связи с гражданской и пацифистской риторикой Эразма Роттердамского [Lebeau 1980]. Это Сogласие, мир между властью и общиной, вне зависимости от форм правления является универсальной ценностью и отражается и в других сочинениях Бирка. Например, в «Ваале» Бирк развивает сюжет о волнениях горожан, которые, восприняв разрушение идола и убийство дракона как тиранию, ворвались во дворец Кира и выставили ему ультиматум. Бирк подчеркивает, что ими движет страх и ненависть. В царском дворе майордом призывает их к благоразумию и корит за нарушение мира и недоверие царю [Birck 1969, 242–249]. В «Сусанне» и «Мудрости Соломона» Бирк также повторяет топос о покорности властям, о необходимости смирения перед волей Бога [Birck 1976 (2), 257, 261; Birck 1980, 100]. Таким образом, мы скорее бы говорили о некоей консервативной, охранительной функции театральных текстов, нежели об их «политическом измерении» [Bremer 2006; Tschopp 2010] в соответствии с представлениями о единстве сфер повседневности до индустриальной революции XIX в. Речь не идет о навязывании некоторой политической концепции Империи, выработанной Бирком здесь, но скорее о властной иерархии в пьесах как зеркале существующего в городе-зрителе порядка. Имперский Аугсбург, разумеется, видел отношения с императором ключевой частью городской идентичности. С 1530-х гг., когда начинается формирование вооруженных конфессиональных союзов, а вопрос о католической ориентации императора становится особенно болезненным и актуальным для протестантов, идея послушания властям и констатация традиционной иерархии выступает гарантом стабильности.

Таким образом, основное послание текстов Бирка вполне сопоставимо с содержанием ранних фастнахтшпильей, постулирующих существовавшую иерархию через сюжеты „перевернутого мира“. Решения, которые предлагает Бирк, однако, отличаются: он говорит о ценностях несколько более рационально и явно уделяет сюжетам, связанным с властью и общественными служениями, свое основное внимание. Это заметно отличает его произведения от предшествующего периода и, в общем-то, выделяет тексты Бирка и из числа многих современников. Профессор Ч. Херфорд, впервые познакомивший английских читателей с творчеством Бирка, вроде бы вполне справедливо писал, что его излюбленными тема-

ми были «картины общественной жизни города: прения в совете, пиры в зданиях, заседания в суде» [Herford 1886, 92]. Однако велико искушение, рассматривая произведения Бирка под таким углом, видеть в них своего рода сценические переложения гуманистических трактатов и речей об обществе и государстве. Бирк тогда предстает автором рафинированным, исключительно эрудированным и, пожалуй, мало доступным широкой аудитории. Сохранившиеся в текстах элементы средневековых фастнахтшпилей (комедийные сцены и речи герольда) тогда выступают как «уступки» вкусам публики или своеобразные рудименты средневекового театра.

Однако представляется ошибочным смотреть на тексты Бирка как на печатные памятники: это именно театральные тексты, которые ставились. Особенно учитывая то, что некоторые базельские издания его произведений снабжены иллюстрациями. Сложно сказать, были ли художники свидетелями постановок и, если были, насколько точно они передали действие; однако очевидно, что иллюстрации отражали образность и восприятие этих текстов в период Реформации. Анализ изображений, как представляется, позволяет увидеть тексты Бирка все же как часть живой, все еще позднесредневековой традиции.

Театральные тексты Бирка содержат ряд структур, характерных для фастнахтшпилей. В ряде текстов есть комедийные элементы: это сплетницы в «Юдифи», сластолюбивые влюбленные старцы в «Сусанне» и в ней же рассорившиеся служанки, это также и идолопоклонники, и обыватели в «Ваале». Некоторые реплики персонажей позволяют предполагать богатые мимические решения, выразительный телесный язык персонажей. На значимость телесного языка в произведениях Бирка и других гуманистических литераторов указывает и немецкая исследовательница Ю. Пфейфер [Pfeiffer 2014, 169–194].

Иллюстрации к драмам Бирка позволяют связать произведения гуманиста с методами и коммуникативным языком позднего Средневековья. Репрезентация персонажей показывает, что библейский текст прочитывался на языке «Города», а Бирк мыслил вполне по-средневековому. Так, жрецами Ваала выступали представители католического клира, священники и монахи, что отражает титул изданной в Базеле драмы (ил. 3). Старцы в «Сусанне» также являли собой типичных маргиналов: один из них был представлен как развратный монах, другой – фарисей с раздвоенной бородой и специальной меткой на одежде (ил. 4).



Ил. 3. Иллюстрация титула базельского издания «Ваала» Сикста Бирка (1535). Сцена идолопоклонства



Ил. 4. Иллюстрация к базельскому изданию «Сусанны» Сикста Бирка (1532). Осуждение Сусанны

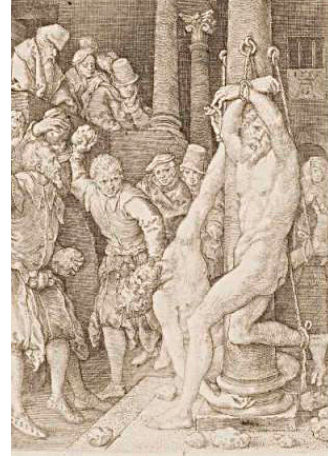
Как видно из этой же иллюстрации к базельской постановке, на сцене была представлена и власть – так как она воспринималась жителем средневекового города: у Бирка председатель в судейской мантии и пилеолусе восседал на троне, а городская стража представлена швейцарскими пехотинцами. Заметим, что эти иллюстрации очень отличаются от тех вариантов апокрифа, которые были написаны саксонскими драматургами, где образ судьи был образом курфюрста, в руках которого сосредотачивалась с конца XV в. судебная власть, а стража напоминает его придворное окружение.

Кульминацией «Сусанны» является смертная казнь (ил. 5). В базельском варианте «Сусанны» персонажи совершают расправу над преступниками, снабжая их сочными комментариями («камень – твердый, это не золото»). В латинском – за ходом казни наблюдает специальный служитель, который сообщает о смерти нарушителей, тогда как Иоаким, муж Сусанны, покидает сцену, объявляя зрителям, что не может смотреть на такие жестокие действия [Birck 1976 (2), 50–52; Birck 1976 (3), 269]. Здесь Бирк одновременно «убивал двух зайцев», с одной стороны, воспитывая несколько более рафинированного человека, который не разделяет диких увеселений, но, с другой – придавая большую остротку самому действию. Казнь, безусловно, занимала воображение зрителей раннего Нового времени. Крайне выразителен антропологический язык листа из серии нидерландских гравюр Генриха Альдегревера середины XVI в., возможно, являющихся иллюстрациями к драме, тогда довольно известной и недавно переизданной. Лист, изображающий изогнутые

тела старцев, сложенных атлетично в эстетике Микеланджело, самый выразительный в серии гравюр (ил. 6). Сложно сказать, как была показана казнь во время действия. Театральные реалии позднего Средневековья и раннего Нового времени подразумевают различные возможные сценарии: это и «интерактивный прорыв» с казнью преступников или изгнанием маргиналов, это и несовершенно по меркам уже XVII в., но достаточное для зрителя начала XVI в. техническое решение. Иоганн фон Рист, драматург эпохи Тридцатилетней войны, высмеивал кочан капусты, который вздымала Юдифь, отсекая голову тирану [Johann von Rist 1666, 81]. Но его голос скорее одинок, и надо думать основную публику это решение вполне удовлетворяло. И в целом нужно снова констатировать умение Бирка адаптироваться к своей аудитории, представляя городское правосудие в его зримых, ежедневных формах.



Ил. 5. Иллюстрация к базельскому изданию «Сусанны» Сикста Бирка (1532). Казнь старцев



Ил. 6. Генрих Альдгревер. Казнь старцев. 1555 г. (Музей герцога Антона Ульриха)

Завершая наш небольшой текст, подведем итоги. Несмотря на очевидно большую дидактичность, школьный театр остается платформой внутри городской коммуникации. Постановки Бирка отражали значимые идентичности и ценности, связанные с образом власти и маргиналов-антагонистов; имел место юмор, грубый язык тела, сцены насилия. «Школа» говорила на одном языке со зрителями, подстраиваясь под их мышление и уровень образования, но все же подталкивала к рефлексии социального опыта. Дидактичность театра и рафинированной не была столь навязчивой, как может показаться при чтении текста, вырванного из контекста его бытования.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Bremer 2006 – Bremer K. Religiöse Dimension, Geschlechtlichkeit und politisches Moment. Zu Sixt Bircks Judith. *Daphnis*. 2006. N 35. S. 321–334.
- DuBruck 1993 – DuBruck E. E. Aspects of fifteenth-century society in the German carnival comedies. Lewiston, Queenston, Lampeter, 1993.
- Hefrord 1886 – Herford C. H. Studies in the literary relations of England and Germany in the sixteenth century. Cambridge, 1886.
- Lebeau 1980 – Lebeau J. Sixt Bircks «Judith» (1539), Erasmus und der Turkenkrieg. *Daphnis*. 1980. N 9. S. 679–698.
- Ragotzky 1983– Ragotzky H. Der Bauer in der Narrenrolle: zur Funktion «Verkehrter Welt» im frühen Nürnberger Fastnachtsspiel. Typus und Individuät im Mittelalter. Hrsg. von H. Wenzel. Frankfurt am Main; München, 1983. S. 77–101.
- Ridder 2009 – Fastnachtsspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Hrsg. von K. Ridder. Tübingen, 2009.
- Schindler 1987 – Schindler N. Karneval, Kirche und die verkehrte Welt. Zur Funktion der Lachkultur im 16. Jahrhundert. *Jahrbuch für Volkskunde*. 1987. NF 7. S. 9–57.
- Schmuge 1987 – Schmuge L. Feste feiern wie sie fallen – Das Fest als Lebensrhythmus im Mittelalter. *Stadt und Fest*. Hrsg. von P. Hugger. Stuttgart, Zürich, 1987. S. 63–64.
- Birck 1969 – Birck S. Beel: Ain Herrliche Tragedi wider die Abgötterey (auß dem Propheten Daniel) darinn angezaigt wirt. durch was mittel ain rechte Religion in ainem Regiment oder Policey mög angericht werd. *Sixt Birck. Sämtliche Dramen*. 3 Bde. Hrsg. von M. Brauneck. Bd 1. Berlin, New York, 1969. S. 259–307.
- Birck 1976 (1) – Birck S. Ivdith. Sixt Birck. Sämtliche Dramen. 3 Bde. Hrsg. von M. Brauneck. Bd 2. Berlin, New York, 1976. S. 271–437.
- Birck 1976 (2) – Birck S. Susanna. *Sixt Birck*. Sämtliche Dramen. 3 Bde. Bearb. von M. Wacht. Berlin, New York, 1976. Bd 2. S. 3–53.
- Birck 1976 (3) – Birck S. Susanna: Comoedia tragic. *Sixt Birck*. Sämtliche Dramen. 3 Bde. Ed. by M. Brauneck. Berlin, New York, 1976. Bd 2. S. 171–272.
- Birck 1980 – Birck S. Sapientia Salomonis. *Sixt Birck*. Sämtliche Dramen. 3 Bde. Hrsg. von M. Brauneck. Berlin, New York, 1980. Bd 3. S. 91–152.
- Pfeiffer 2014 – Pfeiffer J. The changing function of violence in Swiss Reformation drama as relates to laughter and mockery: Sixt Birck's German «Judith» and Niklaus Manuel's «Der Ablasskrämer». *Power*

- and violence in medieval and early modern theater.* Göttingen, 2014. S. 169–194.
- Spiewok 1997 – Spiewok W. Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktionen, Aufführungspraxis.. 2. überarb. U. erw. Aufl. Greifswald: Reineke-Verlag, 1997.
- Tschopp 2010 – Tschopp S. S. Protestantisches Schultheater und reichsstädtische Politik: Die Dramen des Sixt Birck. *Humanismus Und Renaissance in Augsburg: Kulturgeschichte Einer Stadt Zwischen Spätmittelalter Und Dreißigjährigem Krieg.* Hrsgs. von G. M. Müller. Berlin, 2010. S. 187–215.
- Turner 1992 – Turner V. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York, 1992.
- van Bruaene 2007 – van Bruaene A.-L. Spectacle and Spin for a Spurned Prince. Civic Strategies in the Entry Ceremonies of the Duke of Anjou in Antwerp, Bruges and Ghent (1582). *Journal of Early Modern History.* 2007. N 11. P. 263–284. von Rist 1666 – von Rist, J. Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemuhter: Vermittelst eines anmühtigen und erbaulichen Gespraches Welches ist dieser Ahrt, die Vierte, und zwahr Eine AprilensUnterredung. Frankfurt, 1666.
- Лурье 2018 – Лурье З. А. Классический театр и христианская школа: театр немецких гуманистов XV–XVI вв. *Hypothekai: журнал по истории античной педагогики.* 2018. Вып. 2: Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены. С. 174–183.
- Лурье, Прокопьев 2013 – Лурье З. А., Прокопьев А. Ю. Сикст Бирк и драматургия эпохи Реформации. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История (после 2003 г.).* 2013. № 1. С. 90–97.

Материал поступил в редакцию 20.08.2019

Материал поступил в редакцию после рецензирования 02.06.2020