

О.М. Мартынова (Могилев, МГУ им. А. Кулешова)

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ДРАМЫ И КОМЕДИЯ АНДЖЕЛО БЕОЛЬКО «ПАСТОРАЛЬ»

В европейском литературоведении прочно утвердилось мнение о том, что немецкая драматургия испытывала значительное влияние соседних стран – Франции, Англии, и, в особенности, Италии. Вопрос о влиянии итальянского театра на развитие немецкой драматургии, в основном, комедии, неоднократно затрагивался зарубежными литературоведами. Этой проблеме были посвящены работы Иоганнеса Яноты (Johannes Janota) [1], Марио Аполлониио (Mario Apollonio) [2], Райнера Гесса (Reiner Hess) [3], Экехарда Симона (Eckehard Simon) [4] и других ученых. Известный немецкий литературовед Карл Холль (Karl Holl) [5] утверждал, что среди имен знаменитых комедиографов – афинянина Аристофана, римлян Плавта и Теренция, англичанина Шекспира, француза Мольера, датчанина Хольберга, – внесших значительный вклад в историю жанра, нет ни одного немецкого автора. Такого же мнения придерживался и исследователь традиций немецкого национального театра Экхард Католи (Eckehard Catholy), который заявлял, что немецкая комедия своими истоками должна считать произведения Теренция [6, S. 16].

Вместе с тем, приведенные высказывания о происхождении и развитии жанра комедии в Германии и о тотальном влиянии на нее иностранного театра не совсем справедливы. Тщательное рассмотрение разновидностей немецких комедийных жанров – люстшпилей (das Lustspiel), фастнахтшпилей (das Fastnachtsspiel) – дает возможность убедиться в том, что немецкая смеховая культура имела свои, уходящие в глубины национальной почвы корни, и, несомненно, громкие имена. Кроме того, сценические традиции таких стран западной Европы как Италия, Франция и Англия, существенно отличаясь от немецкой национальной драматургии, обладали многими родственными чертами, что объясняется не только посторонним влиянием, но и сходными условиями возникновения.

Например, такой разновидности комедии как фастнахтшпиль, характерной для Германии, аналогичны сугубо «итальянские» виды комедийного искусства – «farsa» и «comedia», – долгое время исполнявшиеся в канун Великого поста, и первоначально связанные с другими народными итальянскими календарными торжествами. Вместе с тем, в структуре «farsa» и «comedia» – имеются существенные отличия от фастнахтшпиля. К итальянским народным драматургическим жанрам карнавалового плана можно причислить сельскую комедию – «comedia vilanesca», отражающую разнообразные стороны крестьянской жизни. Ее аналоги имелись и в Германии – так называемые «Bauegenspiel», которые, собственно, и являлись прообразом фастнахтшпилей.

Толчком к распространению жанра комедии, вышедшего из недр духовной драмы, в странах западной Европы послужили светские спектакли, которые приурочивались ко времени проведения карнавалов или иных городских праздников. Основная часть этих торжеств составляла пьесы, постепенно вошедшие в общее календарное литургическое действо, а затем и в карнавальное театрализованное представление. В Италии более тесная связь карнавала и комедии началась примерно с середины XV столетия, а к XVI веку наличие веселых интермедий в рамках карнавала являлось обязательным элементом.

М.М. Бахтин отмечал, что «...празднества карнавалового типа и связанные с ними смеховые действия занимали в жизни средневекового человека огромное место» и были неотделимы друг от друга [7, с. 7]. Праздничные постановки, важной составной частью которых были интермедии комедийного плана, получили в Италии поддержку государства: правительством делалось все, чтобы направить развитие народного театра в карнавальное русло. Так, в 1417 году, кардинал Оддо Колонна был избран римским папой (Мартин V). На восьмом году своего пребывания у власти он издал указ, по которому жителям Италии предписывалось праздновать римский карнавал в течение нескольких недель. На это время рекомендовалось ношение масок, шутки, розыгрыши, смех, постановка веселых интермедий, так, чтобы народ называл радующегося жизни первосвященника «il papa Carnevale». Эти жизнеутверждающие установки и новации продолжили и последователи Мартина V.

В отличие от итальянского костюмированного народного гулянья немецкая евангелическая масленица ни при каких обстоятельствах не принимала раскованной формы народных развлечений, а разгульные празднества и фривольные сценки очень холодно воспринимались в Германии. На это обстоятельство обращал внимание российский ученый В.Ф. Колязин, говоря, что «немецкий карнавал – высокоупорядоченная и достаточно замкнутая структура, гораздо более близко стоящая к церковным канонам, чем карнавал итальянский или французский» [8, с. 89]. Исследователь отмечал, что обычай украшать на праздники дома и улицы гирляндами из цветов и листьев пришел в Германию от римских времен, «но корни дерзкого, опьяняющего рейнского карнавала гораздо глубже – в языческих обычаях <...> германских племен, населявших эту землю с конца IV века» [8, с. 97 – 98]. На особое отношение соотечественников к веселью указывал и Гете, который в своем сочинении «Веймарский придворный театр» пришел к выводу о том, что серьезная природа немцев не позволяла им чрезмерно радоваться не только в театре,

но и в быту, а Ф. Шиллер жаловался, что «готов написать комедию и ввести комический характер», но «природа сдерживает его». Незадолго до этого, в 1790 году, в философском труде «Критика чистого разума» И. Кант также отмечал прохладное отношение соотечественников к комическому и подчеркивал незаинтересованность немцев пустым довольством.

Вместе с тем, утверждать, что немецкая нация была полностью индифферентна к развлечениям, не следует. Ярким проявлением бытования в Германии собственных традиций увеселений является история вольного города Нюрнберга, к 1430 году ставшего столицей фастнахтшпиля. Впрочем, фастнахтшпиль как разновидность жанра комедии был известен в Германии задолго до его появления в Нюрнберге: в 1360–1370 годах в областях Нижнего Рейна уже существовали аналогичные по форме и содержанию пьесы. К масленичным пьесам по праву можно отнести и веселые сценки, которые в начале XIV века исполнялись перед началом церковного поста труппами бродячих немецких комедиантов на постоянных дворах.

Примерно в то же время (1360–1370) в Италии гуманистом Пьетро Паоло Вергкрио из Болоньи была написана комедия «Павел», в которой давались реалистические описания студенческой жизни. Жанру комедии соответствовала и пьеса «Катиния» (1419), созданная итальянцем Зикко Полентоном. В ней четко просматривались стремление автора облагородить народные итальянские сюжеты применением латинского языка и опора на античные образцы. То есть, и фастнахтшпиль, и итальянская комедия возникли независимо друг от друга почти одновременно и в Италии, и в Германии, поэтому, очевидно, следует говорить не о влиянии, а о взаимовлиянии традиций немецкой и итальянской народной смеховой культуры. Тем более, и вне высокой гуманистической образовательной сферы, которая являлась прерогативой относительно небольшого круга людей – церковнослужителей и дипломатов, – между Германией и Италией в XV веке установился интенсивный культурный обмен, существовавший вплоть до первой половины XVI столетия. Так, в Венеции уже с 1424 года учили немецкий язык и, прежде всего, потому, что туда устремлялись германские паломники из Иерусалима, морем возвращавшиеся на родину. Кроме того, к началу XV века в Италии жило очень много немецких студентов (преимущественно в Падуе и Болонье).

Иностранцы, прибывавшие в Италию, традиционно посещали знаменитые итальянские театры, к тому же у гостеприимных хозяев существовал старинный обычай оказывать гостям честь, приглашая их на просмотр театральных постановок. Обмену сценическим опытом, идеями и текстами спектаклей во многом способствовали немецкие и итальянские неговорящие, владевшие иностранными языками. К началу XV столетия и в Германии, и в Италии имелись многочисленные бродячие труппы актеров, которые шли через Тироль по дороге, связывающей Нюрнберг и Аугсбург с Венецией, что и приводило к взаимовлиянию и переплетению двух видов театрального искусства – немецкого фастнахтшпиля и итальянской народной комедии. Именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что фастнахтшпиль и итальянские комедии (в особенности комедия «дель арте») XV–XVI веков имели схожие черты.

Итальянский литературовед Франческо Дельбоно (F. Delbono) в работе «Немецкий фастнахтшпиль, "Карнавальная пьеса" у Алионе и "Крестьянская пьеса" у Руцанте» [9] аргументировано доказывал, что в связи с активным взаимообменом текстов между Тиродем и Нюрнбергом, происходило взаимопроникновение немецкой и итальянской сценических традиций. В качестве подтверждения своей точки зрения Ф. Дельбоно привел в вышеназванной статье двуязычный текст комедии «Пастораль», родившейся в Германии, но обработанный итальянским актером и драматургом из Падуи Анджело Беолько (Angelo Beolco), которая была популярна в начале XVI века и в Италии, и в Германии.

Как в Германии, так и в Италии основным объектом для насмешек являлись такие человеческие недостатки, как жадность и скупость, глупость и недалекость, ложь и хвастовство. Воплощением и носителями этих пороков на театральных подмостках являлись персонажи, за которыми традиция комедии «дель арте» впоследствии закрепила черты, характерные для представителей той или иной профессии. В комедиях, которые Беолько писал на родном ему падуанском диалекте, был создан образ любимшегося народу героя – крестьянина Руцанте (Ruzante), имя которого Беолько взял в качестве своего сценического псевдонима. Шутник и балагур Руцанте стал одним из постоянных персонажей народного итальянского театра. С легкой руки Беолько возникла целая плеяда любимых народом и в Италии, и в Германии персонажей, схожих с Руцанте: жадный и предприимчивый неговорящий Панталоне, глупый и болтливый доктор-чужестранец Грациано (Dottore Graziano), бахвал и трус капитан Спавенто (Capitano Spavento), знаменитые плуты Арлекин и Бригелла.

В пьесе Беолько имеются прямые указания на взаимодействие немецкого и итальянского текстов, однако, несмотря на сходство сюжета, в обоих вариантах «Пасторали» имеются некоторые отличия. Так, например, в немецкой версии масленичной пьесы одно из главных действующих лиц – алчный доктор – является выходцем из Италии. В итальянской трактовке врач родом из Германии или Бергамо, что было особенно комично для жителя Падуи, которого смешил своеобразный диалект соотечественника.

Незамысловатое, но веселое действие комедии «Пастораль» велось силами всего нескольких персонажей: слугой Арпино, жадным крестьянином Руцанте, корыстолюбивым врачом и его лакеем. Руцанте, характеризуя приезжего лекаря, мастера Франческо, называет его отличительные особенности, создавая своеобразную маску-персонаж:

*... с носом, в красной шапке
я не знаю, прибыл он из Бергамо или немец;
он – умелый человек: он вылечил свинью [9, S. 34]*

Нос, как характерная черта лекаря и показатель более высокого статуса в иерархии людей, имеющих отношение к медицине, снова возникает в эпизоде, где крестьянин Руцанте, дабы блеснуть своей «эрудицией», уточняет «специализацию» целителя:

*Извините меня, мой господин:
Вы врач или аптекарь? [9, S. 49]*

В принципе, для малограмотного Руцанте эти профессии мало чем отличались друг от друга, но дипломированный медик, при котором имелись «авторитетнейшие» свидетельства уровня его мастерства и принадлежности к высокому классу врачей (внушительных размеров нос, красного цвета камзол), оскорблен, и поэтому надменно заявляет:

*Ты когда-нибудь видел кого-либо в такой одежде
и с таким большим носом?*

*Не найти подобного мне в этой науке (медицине. – О. М.)
Говори мне, пожалуйста, «превосходительство» [9, S. 49].*

Комичны и «авторитетные» комментарии, которыми доктор сопровождает демонстрацию чудесных снадобий, используемых для лечения пациента:

*Этот корень позволяет лошади прыгать,
даже если она лежала уже три дня мертвой и безжизненной.
Видишь, он чист, как кристалл [9, S. 47].*

Упоминание о лошадях, которые воскресают, благодаря волшебным свойствам чудесной мази и замечание Руцанте о том, что доктор вылечил свинью, дает все основания полагать, что «специализация» врача, скорее всего, – ветеринар, обстоятельство, придававшее дополнительный комизм ситуации.

Еще одна черта, которая роднит и итальянского и немецкого лекаря – слабое владение языком страны пребывания, в результате чего доктор постоянно неправильно понимает пациентов, и также безнадежно не понимается ими, что позволяло актерам выстраивать бесконечную вереницу комических сцен. Так, в фастнахтшпиле Беолько «Пастораль» к иностранцу-врачу прибегает крестьянин Арпино, друг которого, обворованный недобросовестным компаньоном, потерял сознание, узнав о том, что разорен:

Арпино. Там, по ту сторону скалы, /лежит мой приятель, /который потерял сознание.

Врач. Он, наверное, страдает /от какой-нибудь большой страсти?

Арпино. Он лежит... на земле как мертвый /я прошу вас ему помочь.

Врач. Действительно, /он в большом заблуждении находится: /от любовной тоски хочет умереть [9, S. 39].

Комизм этого эпизода строится на нераспознавании иноземным доктором вариантов многозначного немецкого слова Sinn – чувство, сознание (лишиться чувств, потерять сознание) и Sinn – смысл, рассудок (лишиться рассудка, сойти с ума).

Фигура лекаря и в Италии, и в Германии наделялась такой чертой, как алчность. Доктора интересовал, прежде всего, гонорар. Поэтому в немецкой версии пьесы «Руцанте» на сообщение слуги Бертуоло о том, что кто-то стучит у двери и требует экстренной медицинской помощи, доктор, прежде всего, справлялся о том, какое подношение принес посетитель:

Бертуоло. Мой господин, здесь один пастух, /Который хочет говорить с вами.

Врач. Что он принес? Он пришел с пустыми руками?

Бертуоло. О Боже! Я не знаю!

Врач. Он коленями стучал / Или руками? [9, S. 37].

В этой сцене автор обыгрывал известный анекдот о корыстолюбивом чиновнике или скупом хозяине, который ожидал от гостей богатых даров. То, что пришедший барабанил в дверь ногами, означало, что его руки заняты подарками. Если же в дверь стучали кулаком, это свидетельствовало о том, что гость явился без подношения.

Лекарь пересыпал свою речь непонятными для окружающих псевдолатинскими терминами, для укрепления собственного врачебного авторитета упоминал имена древних целителей – Авиценны и Аристотеля, а также призывал античных богов: Пана и Юпитера. В результате от «помощи» доктора больному становилось еще хуже. Рецепты и советы, которые врач предлагал для лечения, также были призваны вызывать смех: припарки из конского навоза, избивание больного как лучшее снадобье от всех болезней – обычный комический арсенал врача и немецкого фастнахтшпиля, и итальянской комедии.

Вместе с тем, несмотря на схожесть сюжетов, итальянские постановки были более объемными, чем немецкие комедии. На итальянской почве фастнахтшпили существенно перерабатывались, в них вводились новые действующие лица – известные и любимые публикой герои, – а, значит, рождался и новый текст. Длинные монологи персонажей немецких масленичных пьес реконструировались, превращаясь в веселые и занимательные диалоги. Немецкий исследователь Э. Католи отмечал, что в результате этих изменений «...драматическое действие на итальянской почве становилось увлекательным зрелищем, поступки героев хорошо мотивированными, а сама пьеса была безукоризненно совершенной» [6, S. 295]. Именно поэтому типичное немецкое масленичное представление в Болонье оказывалось на более высоком художественном уровне, чем в Нюрнберге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Janota, J. Mittelalterlich-frühneuzeitliche Spiele und Dramen. In: Handbuch des deutschen Dramas / J. Janota. – Düsseldorf: Hrsg. von Walter Hinck, 1980. – 267 s.
2. Apollonio, M. Storia del teatro italiano. Vol. II. Il teatro del Rinascimento: Commedia, Tragedia, Melodramma / M. Apollonio. – Bologna, 1960. – 119 p.
3. Hess, R. Das profane Drama der Romania / R. Hess // Europäisches Spätmittelalter. – Wiesbaden: Hrsg. von Willi Erzgräber, 1978. – 215 s.
4. Simon, E. Weltliche Schauspiele vor dem Nürnberger Fastnachtspiel / E. Simon. – Leipzig, 1992. – 176 S.
5. Holl, K. Geschichte des deutschen Lustspiels / K. Holl. – Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, 1923. – 435 s.
6. Catholy, E. Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion / E. Catholy. – Tübingen, 1961. – 274 s.
7. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 528 с.
8. Колязин, В.Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин. – М.: Наука, 2002. – 204 с.
9. Delbono, F. Das deutsche Fastnachtspiel, das «Karnevalsspiel» bei Alione und das «Bauernspiel bei Ruzante». Versuch eines Vergleichs. (Mit zweisprachigem Textanhang) / F. Delbono // Fastnachtspiel. Commedia dell'arte Gemeinsamkeiten – Gegensätze. Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (31.3. – 3.4.1991). – Innsbruck: Herausgegeben im Auftrag des Vigil-Raber-Kuratoriums Sterzing von Max Siller Universitätsverlag, 1992. – 346 s.

В.И. Кучеровская-Марцевая (Минск, БГУ)

КОНЦЕПЦИЯ «SAUDADE» В РОМАНЕ АНТОНИО ТАБУККИ «СТАНОВИТСЯ ВСЕ ПОЗДНЕЕ»

Внутренний мир человека, его самоощущение в окружающем мире всегда являлись объектами пристального внимания со стороны ученых и деятелей культуры (писателей, художников, музыкантов...). Не исключение и современная эпоха постмодернизма: несмотря на все попытки отрешиться от психологизма в культуре, поставить под сомнение все постулаты и ценности прошлого, человек остается центром исследования, детерминантом эпохи. Дать однозначное определение современному состоянию человека сегодня – задача непростая: общество «пост» лишило все явления однозначности, в том числе человека и времени его существования, которое оказывается неопределенным, неосязаемым, отчужденным. Современные философы называют этот феномен «выпадение из времени». Время всегда являлось центром человеческого сознания, а сегодня, в результате «выпадения», человек оказывается децентрализованным, лишенным опорной точки существования. Точное определение этого феномена дает Эмиль-Мишель Чоран в своей работе «Выпасть из времени»: «Я тщетно пытаюсь зацепиться за мгновения, они ускользают от меня, нет ни одного, которое не было бы мне враждебно, не отторгало бы меня, не уведомляло бы о своем отказе иметь со мной дело. Все они мне недоступны и одно за другим провозглашают мое одиночество и мое поражение» [1, с. 123].

В художественной литературе современное состояние мира также подвергается анализу, поскольку психологическая составляющая – внутренний мир человека – является во многом определяющей и для современной литературы. Художественная реальность – это и есть, прежде всего, интерпретация мира, часто перерастающая в мир авторский. Феномен «выпадения из времени» получает субъективное объяснение, воплощение и часто превращается в целостную концепцию. Так, например, в творчестве Антонио Табуки «выпадение из времени» находит воплощение в виде концепции *saudade*.