

О. М. Зайфридсбергер (Мартынова)

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ДРАМАТУРГИИ И COMMEDIA DELL'ARTE В ПЬЕСЕ ГЕТЕ «СОВИНОВНИКИ»

Статья посвящена проблемам традиций старинной немецкой народной драмы и commedia dell'arte в ранней драматургии Гете. Отмечается, что пьеса Гете «Совиновники» впитала в себя старинные традиции немецкого народного театра и использовала приемы commedia dell'arte. Проводится мысль о том, что синтез этих разновидностей жанра комедии явился ярким свидетельством самостоятельности молодого поэта и независимости его мироощущения уже в юные годы.

Приводятся доказательства того, что традиции итальянской commedia dell'arte были хорошо известны и любимы Гете и часто им использовались, преувеличивать их влияние на творчество классика немецкой литературы не следует, так как он опирался, в первую очередь, на лучшие образцы немецкого народного театра.

Ключевые слова: комедия, трагедия, драматургия, театр, жанр, творчество, традиции.

О. Seifriedsberger (Martynova)

Traditions of German National Drama Art and Commedia Dell'Arte in Goethe's Play «Codefendants»

The article regards the issues of traditions of an ancient German national drama and commedia dell'arte in Goethe's early drama art. It is argued that Goethe's play «Codefendants» has absorbed in itself ancient traditions of German folk theater and used techniques of commedia dell'arte. It is suggested that the synthesis of these versions of comedy genre was a graphic evidence of independence of the young poet and independence of the attitude already in young years. It is argued that in spite of the fact that traditions of Italian commedia dell'arte were well-known to Goethe and were his favourite ones, and often used, but their influence should not be exaggerated.

Keywords: comedy, tragedy, drama art, theater, genre, creativity, traditions.

Комедия Гёте «Совиновники» неоднократно была предметом пристального интереса западноевропейских литературоведов. Эта пьеса анализировалась в статье Вольфганга Прайзенданца (Wolfgang Preisendanz) «Das Schäferspiel «Die Laune des Verliebten»

und das Lustspiel «Die Mitschuldigen» [3], в диссертации Лим Во-Йоунг (Lim Woo-Young) «Experimente der Selbst-Darstellung. Dramaturgien des Jungen Goethe» [4]. На своеобразии произведения указывал Вольфганг Фер (Wolfgang Fehr) в монографии

«Der junge Goethe: Drama und Dramaturgie» [2] и др. Литературоведы изучали эту комедию, в основном, только в связи с просветительскими идеями немецкого поэта, как, например, это сделал Экехард Католи (Ekehard Catholy) в книге «Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit» [1], но связям «Совиновников» с традициями немецкого народного театра и театров других стран внимания почти не уделялось.

Вместе с тем Гёте, стремясь возродить старинные традиции немецкой народной драматургии, использовал в комедии «Совиновники» основные элементы западноевропейского театра, характерные для средневековых фастнахтшпилей — масленичных карнавальных комедий времен Ганса Сакса, а также учитывал опыт других известных ему театральных форм и, в частности, итальянской *commedia dell'arte* — разновидности итальянского народного театра эпохи Возрождения.

Первая версия «Совиновников» была создана в 1769 году. Она представляла собой одноактную пьесу, действие которой состояло из мастерски нанизанных одна на другую комичных ситуаций, обмана и разоблачений, неожиданных поворотов сюжета, веселых и остроумных реплик. Первая редакция была рассчитана на мгновенный комизм ситуации, который не оставлял зрителям времени для размышлений о вероятностях мотивации поступков персонажей. Вскоре Гёте переработал «Совиновников» в трехактную пьесу с пространной экспозицией и сделал акцент на современную ему действительность. Несмотря на то, что комическое обаяние и характерный бурлеск аморального был типичен для старинного народного фарса с его клоунадой, гримасами и комическими преувеличениями, Гёте, следуя традициям комедийной народной драмы, ввел в свое, казалось бы, легкомысленное произведение серьезную жизненную ситуацию. То, что раньше являлось только забавной шуткой, игрой, оказалось в про-

blemном поле норм поведения, в сфере морали и нравственности.

В автобиографическом сочинении «Поэзия и правда» Гёте, размышляя о судьбах людей, отмечал, что «...религия, закон, сословные и имущественные обстоятельства, обычаи и привычки — все это царит лишь на поверхности городской жизни. Улицы, обрамленные великолепными домами, содержатся в чистоте, каждый достаточно пристойно ведет себя на них. Но тем заброшеннее часто выглядит все это внутри, и внешняя благопристойность лишь ... прикрывает подгнившие стены, которые не сегодня-завтра рухнут с грохотом...» [5, с. 241].

Это замечание поэта является важным свидетельством того, что если поначалу просветительская комедия сводилась к сатирическо-педагогическим назидательным сценкам, то с середины XVIII столетия она стала тяготеть к психологической драме, каковой и явилась вторая редакция «Совиновников».

Гёте стремился создать пьесу с динамичным сюжетом, с активно действующими комедийными персонажами, полностью соответствующую духу народного средневекового театра. С этой целью поэт строил реплики действующих лиц таким образом, что они создавали ощущение экспромта, непринужденной легкой импровизации, близкой к традициям итальянской народной драматургии. Кроме того, автор искусно использовал классический прием *apart* — сценические реплики или монологи, адресованные зрительному залу. В системе театральной условности предполагалось, что остальные присутствующие на сцене действующие лица этих реплик не слышат. Особенно ярко этот прием был представлен в эпизоде, где один из центральных персонажей пьесы — Зёллер, ставший невольным слушателем монолога собственной жены, некогда близко знакомой с остановившимся в их гостинице состоятельным Альцестом, живо реагирует на ее жалобы:

Софи: Мне горше с каждым днем становится отныне.

*Мой глупый муж всегда был не по нраву мне
И мерзок стал вконец по собственной вине...*

Зёллер: Вот ведьма!

*Софи: Сердца я ему не отдавала,
Им завладел Альцест...*

*Зёллер: Уж лучше б колдовала
Или варила яд!..*

*Софи: С тех пор душа моя
Пылала только им...*

Зёллер: Будь проклята, змея!

Софи: Душа оттаяла, исчезли холод, скука...

Зёллер: Вот это исповедь!

Для всех мужей наука!

Софи: Как он меня любил!..

За что, за грех какой безжалостной судьбиной

Я с ним разлучена, чтоб жить с тупой скотиной?

Зёллер: Скотина — это я. Вот и рога растут [6, с. 28–29].

Непосредственность кажущихся спонтанными стихотворных коротких фраз, комическая реакция Зёллера на горькие сетования Софи полностью соответствуют чертам средневековой комедии-импровизации.

Так как фарс на раннем этапе довольствовался только сиюминутным комическим эффектом и требовал смеха ради смеха, зритель эмоционально не настраивался на серьезное зрелище. Гёте, напротив, сделал элементом мотивации событий пьесы обращение к глубоким чувствам и аффективным переживаниям. Он побуждал публику к сочувствию и состраданию персонажам, что несколько снижало комический эффект, на котором зиждилась старинная итальянская комедия. Вместе с тем, поэту удалось, в духе традиций старинной немецкой комедии, насытить свою пьесу забавными ситуациями и курьезными положениями. Таковой, например, является сцена, где отец Софи — хозяин постоялого двора — наконец-то получает возможность ознакомиться с содержанием письма, адресованного высокопоставленному гостю. Старик надеется, что в этом послании имеются сведения о последних политических событиях, живо его ин-

тересовавших. Гёте строит ситуацию на приеме комического несоответствия полученной информации и реакции героя на то, что он узнаёт из письма:

Х о з я и н (читает и при этом говорит):

*«И благодетель...» Ну?.. «Нам Ваша доброта
Всегда сопутствует, и ныне неспроста*

Вновь просим милости...» Хотел бы знать, за что же?

«Не сомневаюсь, Вы возразитесь тоже...»

Ага! Но дальше что?.. «И в этот светлый час

Мы перво-наперво подумали о Вас...

Нам ныне даровал господь шестого сына...»

Как?! «Мальчик родился до срока...» Ах, скотина!

«Младенец...» Утопит его! Четвертовать! [6, с. 51].

Кроме того, Гёте виртуозно распределял стихотворную строку на несколько партнеров разговора, достигая тем самым большей драматично-комической подвижности и широкого диапазона для тембра голоса актера. Поэт не только мастерски чередовал короткие реплики, но и умело использовал внутренний монолог-беседу героя с самим собой, максимально приближая его к разговорному языку — с паузами, остановками и разнообразными голосовыми интонациями, в зависимости от ситуации, в которой оказывался персонаж. Так, Зёллер, прокрававшийся в комнату постояльца с целью грабежа, услышав шаги Альцеста, мечется, умирая от страха и ужаса разоблачения:

Зёллер:

Беда! Все кончено! Сейчас, наверно, схватят,

Простишься с головой! Ужо тебе отплатят!

Ох, страшно! Ох, боюсь! Дознались! Я пропал!

Так даже доктор Фауст, поди, не трепетал

И Ричард Третий! Ой!.. Вот он, помост проклятый.

Меж двух столбов висит, качаясь, муж рогатый

.....

Альцест! Альцест идет!.. Попался! Нет сомнений!.. [6, с. 53].

Все это давало обширный простор мастерству актера, который посредством мимики, жестов и интонации мог передать стремительный переход героя из одного психологического состояния в другое: от ликован-

ния при виде большой суммы денег до трусливого метания по комнате в поисках спасительного уголка.

Фигура центрального персонажа Зёллера, появлявшегося перед зрителями с карнавальной маской в руках и в маскарадном костюме в виде длинного плаща с капюшоном (домино), прямо указывала на связь героя литературной авторской пьесы с традициями народного итальянского театра и соответствовала роли Арлекина или Пульчинеллы в *commedia dell'arte*, то есть относилась к амплу шута, который одновременно был субъектом и объектом веселья, кроме того, он мог смеяться и над самим собой. Подобного рода обстоятельства в *commedia dell'arte* были наиболее часто используемым комедийным приемом, так как позволяли выставить героя в самом нелепом виде, что придавало его образу дополнительный комический эффект.

Гёте мастерски, в традициях *commedia dell'arte*, оформил недвусмысленную ситуацию, в которой супруг, ставший невольным очевидцем свидания собственной жены, пылая бессильной яростью, не смеет вмешаться. Вынужденный затаиться, Зёллер обречен на молчание и бездействие, являясь лишь скрытым партнером диалога Альцеста и Софи. Единственным и реальным его собеседником, точнее, слушателем является зритель, у которого герой ищет поддержки и сочувствия. Таким образом, Зёллер одновременно как бы отвечает на реплики жены и общается с публикой, причем драматургу удалось создать впечатление отсутствия границы между сценой и зрительным залом, который становится не только свидетелем, но и активным участником реально происходящих событий.

Альцест: Ты долго ждешь? Прости...

Софи: Да. Жду...

Альцест: Дрожишь?

Софи: Ты знаешь, страшно стало.

Зеллер: Они уже на «ты»! Прекрасное начало!

Софи: Мне горько мучиться пришлось из-за тебя...

Альцест: Софи!

Софи: Прости меня, душа полна смущенья!

Зеллер: Ты лучше у меня молила бы прощенья!

...

Софи: Мой муж! И не пойму порой его поступки!

Я объяснялась с ним, шла часто на уступки.

Напрасно! Каждый день все та же суета:

Игра, кутеж, долги... По горло им съта!

Его забавы — вздор, его заботы мелки.

На что он тратит ум? На гнусные проделки.

Плутует, лжет, хитрит...

Зеллер: Прекрасный монолог!

Все перечислено: готовый некролог!

[6, с. 31–33].

Образ мошенника Зёллера близок старинному народному амплу злодея, но Гёте наделяет его бурлескно-комическими чертами жулика-неудачника, — и герой предстает перед зрителем в первую очередь как обманутый похититель и обокраденный вор.

В отличие от комических фигур Зёллера и его тестя основные герои пьесы Гёте «Совиновники» — Софи и Альцест — несколько отдалены от обычного круга действующих лиц *commedia dell'arte*. Поэт сместил переживания этих двух персонажей в сферу серьезных эмоций. С одной стороны, поступки Софи и Альцеста приводили к комическому конфликту, характерному для древней итальянской комедии, так как измена, в которой заподозрил свою жену ревнивый Зёллер, на самом деле существовала лишь в его воображении. С другой стороны, фабула «Совиновников» приближалась к проблематике литературы эпохи Просвещения, для которой театр являлся своеобразным орудием нравственного воспитания. Хотя потребность в любви покинутой Альцестом Софи делала ее брак с Зёллером типичным для сферы проблем, затрагиваемых в *commedia dell'arte*, фарсовый комизм взаимоотношений супружеской пары вызывал в пьесе Гёте участие и сопереживание зрителей.

Быстро меняющиеся тайны и открытия, обманы и недоразумения, взаимные обвинения и подозрения, ошибочность скоропалительных выводов — все это придает пьесе Гёте особую сценичность. Кроме того,

автор, следуя древним канонам построения комедии, держит зрителя в напряжении до самой развязки, вплоть до момента, когда Альцест, распределяя полученные назад деньги, вознаграждает даже Зёллера, давая ему шанс исправиться.

По сути дела, пьеса Гёте «Совиновники» — это комедия ошибок, где обмануты и обманываемы все. Зритель, как свидетель всего происходящего, видит, что ложь и взаимные упреки оказываются проявлением особенностей характеров действующих лиц пьесы. Согласно традициям *commedia dell'arte* персонажи «Совиновников» становятся заложниками глупого положения, в которое, по разным причинам, поставили себя сами, когда, скрываясь друг от друга, оказывались в комнате Альцеста. Отец Софи делает это из любопытства, Зёллер — из-за жадности и наживы, Софи — из-за стремления к настоящему, как ей кажется, чувству, обещанному страстными речами Альцеста, поэтому поступок Софи — реакция несчастной в браке женщины, доведенной до отчаяния мотовством и бездельем мужа. Впрочем, в положении похитителя оказывается и Альцест, который явился в дом Софи, движимый низменными помыслами.

При создании образов своих персонажей Гёте, очевидно, следовал концепции Лессинга о «смешанных» характерах, которая не соответствовала правилам *commedia dell'arte* с ее однолинейными образами и постоянными героями. Немецкая просветительская комедия XVIII века тяготела, главным образом, к правильно организованному литературному тексту, вытесняя из круга присущих ей со времен средневековья черт шутство и бурлеск, несмотря на то, что эти элементы были гарантией неослабеваемого интереса зрителей, в то время как *commedia dell'arte* использовала средства, призванные вызвать немедленный комический эффект, и была рассчитана на сиюминутный успех.

Комбинация двух разнообразных структур — *commedia dell'arte* и литературной

комедии эпохи Просвещения — во второй редакции «Совиновников» привела к тому, что внутренние противоречия героев пьесы, так и не разрешившиеся до конца, сделали сомнительным благополучно-примирительный финал произведения. Несмотря на дерзкий юмор, который вдохновлял молодого поэта на создание этой комедии, противопоставление традициям народного итальянского театра прослеживалось здесь более отчетливо, чем в первой редакции.

В отличие от традиций *commedia dell'arte* просветительская комедия требовала следовать здравому смыслу, высмеивала неразумное поведение бюргеров и влияла на нравственное и эстетическое воспитание зрителей. Она писалась александрийским стихом, что принципиально противоречило *commedia dell'arte*, использующей импровизацию, проистекавшую из мгновенной реакции речи актера на реплику собеседника. Александрийский же стих пьесы принуждал актеров к безупречному знанию текста пьесы и налагал запрет на произвол спонтанных реплик. Чистый литературный язык смягчал грубый комизм ситуаций и речевых оборотов, хотя стихотворная речь комедии искусно использовала разговорный язык и простонародные выражения.

Таким образом, в «Совиновниках» Гёте пытался слить воедино диалоги-импровизации итальянского народного театра и четко организованный александрийский стих, что является свидетельством вольного отношения молодого автора к каноническим правилам просветительской комедии. Синтез этих разновидностей жанра комедии явился ярким доказательством самостоятельности молодого поэта и независимости его мироощущения уже в юные годы. Вместе с тем, несмотря на то, что традиции итальянской *commedia dell'arte* были хорошо известны и любимы Гёте и часто им использовались, преувеличивать их влияние на творчество классика немецкой литературы не следует, так как он опирался, в первую очередь, на лучшие образцы немецкого народного театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Gёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Из моей жизни. Поэзия и правда. М.: Художественная литература, 1976. 718 с.
2. *Gёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5: Драммы в стихах. Эпические поэмы. М.: Художественная литература, 1977. 622 с.
3. *Catholy E.* Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit. Stuttgart: Reclam, 1964. 191 s.
4. *Fehr W.* Der junge Goethe: Drama und Dramaturgie — eine analysierende Gesamtdarstellung. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1994. 275 s.
5. *Preisendanz W.* Goethes Dramen: neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1980. 353 s.
6. *Woo-Young L.* Experimente der Selbst-Darstellung. Dramaturgien des Jungen Goethe. Münster; Hamburg: Lit., 1994. 327 s.

REFERENCES

1. *Gete I. V.* Sobranie sochinenij: V 10 t. T. 3: Iz moej zhizni. Pojezija i pravda. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1976. 718 s.
2. *Gete I. V.* Sobranie sochinenij: V 10 t. T. 5: Dramy v stihah. Epicheskie poemy. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1977. 622 s.
3. *Catholy E.* Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit. Stuttgart: Reclam, 1964. 191 s.
4. *Fehr W.* Der junge Goethe: Drama und Dramaturgie — eine analysierende Gesamtdarstellung. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1994. 275 s.
5. *Preisendanz W.* Goethes Dramen: neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1980. 353 s.
6. *Woo-Young L.* Experimente der Selbst-Darstellung. Dramaturgien des Jungen Goethe. Münster; Hamburg: Lit., 1994. 327 s.

Е. В. Троценкова

ЦЕННОСТИ В СТЕРЕОТИПНЫХ ОЖИДАНИЯХ ОТНОСИТЕЛЬНО РОЛИ POLITICIAN И В КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЯХ В АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Рассматриваются данные психолингвистического эксперимента с англоговорящими американцами, связанного со стереотипными ролевыми ожиданиями относительно роли политика. Особое внимание уделяется оценочному компоненту имеющихся у респондентов знаний. На основе полученных результатов строится модель социокультурных знаний относительно идеала, антиидеала и существующего положения дел в исполнении данной роли. Полученная модель используется в дискурсивном анализе коммуникативных стратегий, которыми пользуются читатели газет «Washington Post» и «New York Times» в комментариях к статьям по актуальным проблемам внутренней и внешней политики. Это позволяет говорить о тесной взаимосвязи ценностных ментальных репрезентаций и ментальных репрезентаций социальных ролей, обуславливающей ряд особенностей вербальной коммуникации.

Ключевые слова: социокультурное знание; ролевые ожидания; ценности; психолингвистический эксперимент; ментальная репрезентация.