Ліпісівіцький М.Л.
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ВИДОВІ КАТЕГОРІЇ ДРАМИ В ПОЕТИКАХ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО

Не зважаючи на століття, які вже минули, мистецтво бароко залишається актуальним і сьогодні в Європі загалом і в Україні зокрема. Це аргументовано доводить, наприклад, О.О. Юрчук в своїй монографії «Сучасна стратегія бароко. Модифіковані риси бароко в сучасній українській літературі кінця XX століття», де вона стверджує, що в українській драматургії «утворюється так званий «мистецький анархізм», коли правила і закони визначаються не загальною для всіх нормою, а лише власними смаками самого деміурга. Зазначимо, що окреслений нами, період кризи в драматичному мистецтві (межа XX-XXI ст.) схожий за своєю внутрішньою суттю до кризи, що мала місце в українській драмі доби бароко» [2, с. 123]. Розмаїття барочної драми і театральних форм роздробленої на безліч князівст Німеччини, як зазначає Дірк Ніфангер у першому німецькому «Довідникові драми», опублікованому у 2012 році, ускладнює будь-які спроби узагальнення і впорядкування цього важливого історичного етапу становлення німецькомовної драми і театру [4, с. 242]. Висловлювання щодо теорії драми містяться в поетиках епохи бароко, а також у передмовах до драматичних текстів.

Важливі судження щодо сутності драми бароко зроблені, передусім, в «Книзі про німецьку поезію» (1624 р.) Мартіна Опіца. Однією з перших теорій німецькомовної драматургії можна вважати «Поетичні настанови» (1647-1653 рр.) Георга Філіпа Гарсдерфера [4, с. 235]. Характерною ознакою критеріїв виділення трагедії і комедії у М. Опіца, до яких Г.Ф. Гарсдерфер додав сатиру, є їх походження з-за меж мистецтва і прагнення досягнути цілей, не пов'язаних з власне драмою. Задля збереження чи то пак відтворення суспільного миру через дотримання правил станового суспільства абсолютистських монархій М. Опіц вимагає жорсткого розподілу на трагедію і комедію в залежності від соціального статусу того, хто з'являється на сцені, і від того, які події на ній зображуються. Він наголошує на тому, що в трагедії повинні діяти божества, героїчні постаті, королі, князі, адже в них має йтися про «королівську волю, вбивства, війни і повстання» [5, с. 1], а введення представників нижчих станів або поганих речей лише приносить шкоду. Натомість в комедії зображуються «погані сутності і особи» [5, с. 1]. Тут М. Опіц пропонує великий перелік тем для комедій, в яких мають діяти селяни, солдати, інші простолюдини, але аж ніяк не імператор або інші сильні світу цього. Г.Ф. Гарсдерфер продовжує справу М. Опіца і стверджує: «Так само, як є три основні стани (в суспільстві – М.Л.), / так само є три види поезії, / яку бачать і чують на сцені» [5, с. 2]. До Опіцових трагедії і комедії Гарсдерфер додає ще сатирову драму у специфічному розумінні близькому до пасторальних жанрів, в яких має зображуватися життя селян. Тут стає помітним виокремлення буржуазії або ж бюргерства, яка починає боротися за свої економічні і політичні права вже в середині XVII ст. Комедія у Гарсдерфера «облагороджується» і стає тереном для показу міщан-бюргерів. За трагедією так і залишається виняткове право показу на сцені «великих людей з історії», «королів і князів».

Важливо відзначити, що для драматичних творів Г.Ф. Гарсдерфер вживає передусім німецькі жанрово-видові визначення з основним кореневим словом «Spiel». Це поняття, основним значенням якого є «гра», має визначальне значення для всього мистецтва німецького бароко та для театру і драми зокрема. Про це свідчить, наприклад, пролог до трагедії (Trauerspiel) Даніеля Каспера фон Лоенштайна «Софонісбель» (1669 р.): *«Передусім людина – це гра часу. / З нею удача грає, / а вона – з всім іншим. / Щойно народимось на Божий світ, / як нянька й мати з нами гру влаштують. / Щойно звільнять нам руки з пелюшок, / як гра з ляльками стане першим ділом, / колиска ж сценою для гри. / (...) В забаві вчать нас перші слова / й показують, що все життя – це гра»* [3, с. 29] (Переклад з німецької власний). Пояснення світу за допомогою метафори театру належить до найхарактерніших ознак світогляду бароко взагалі. Тож особливого значення набуває звернення в німецькомовних драматичних творах і поетиках німецького бароко до німецького поняття «Spiel» і уникнення запозиченого поняття «театр». Поняття «Spiel» набуває, таким чином, іншого значення – «дійства». У «Теорії сучасної драми» (1957 р.) Петера Сонді, де йдеться про зміни у драматичній творчості на межі XIX-XX ст., поняття «Spiel» вживається переважно саме у другому значенні як «дійство» і використовується для відображення складних процесів у драматичному і театральному мистецтві порубіжної доби і першої половини XX ст. В сучасній вітчизняній теорії драми на фундаментальний взаємозв'язок між драмою і дійством вказує О.С. Чирков у статті «Драматургія – мистецтво драми?»

© Ліпісівіцький М.Л., 2015 р.

(2006 р.), який зазначає, що *«в давнину дійство – це драматична вистава, видовище. ... Дійство – це театр, гра. (До речі, в індійському театрі те, що ми називаємо музично-танцювальною драмою – цілком однозначно і сьогодні називається "ЛІЛА" – "ГРА". І подібне співпадіння не є випадковим: антична Греція й прадавня Індія одними з перших почали свій рух назустріч драматичному мистецтву)»* [1, с. 105]. На важливість поняття «гра» для сучасної української драми вказує й О.О. Юрчук: «Простежується типологічна схожість світовідчуттів сучасного митця та творця барокового мистецтва» [2, с. 123]. Серед прикладів згадується також і «моноп'єса з стереоефектом Неди Неждани «Мільйон парашутиків» ..., в якій знаходить практичне вираження теорія гри. ...» [2, с. 127].

Тож у першій німецькомовній теорії драми Г.Ф. Гарсдерфера, на відміну від Сенеки і Скалігера, на яких орієнтувався також і Мартін Опіц, розробляються власні видові категорії драми за допомогою кореневого слова «Spiel» – «гра» або ж «дійство» та конкретизуючих атрибутів, які вказують на характер гри. Так трагедія в поетиках М. Опіца і Г.Ф. Гарсдерфера звучить як „Trauerspiel", тобто «сумна гра / сумне дійство». Це поняття збережеться в німецькій мові як синонім до інтернаціоналізму «трагедія» – «Tragödie» по сьогоднішній день. Протилежне до трагедії значення комедії підкреслюється Г.Ф. Гарсдерфером за допомогою поняття «Freudenspiel» - «радісна гра / радісне дійство». Натомість М. Опіц надає перевагу «Lustspiel» - «весела гра / веселе дійство», і саме це поняття активно вживається сьогодні поряд із комедією. На відміну від М. Опіца, Г.Ф. Гарсдерфер, як вже зазначалося, вводить третю видову категорію драми, яка має зображати життя третього стану тогочасного суспільства – селян, і обирає для її позначення поняття «гра пастухів» або ж «гра на полі» – «Hirten oder Feldspiele». При цьому іншомовне поняття «сатиричний» – «satyrisch» – виконує уточнюючу функцію.

Такий підхід до вибору видово-жанрових категорій цілком відповідає тенденції на «онімечнення» іншомовних слів і боротьбі за «чистоту» і розвиток німецької мови, яка мала б стати на рівних з французькою та італійською як самодостатня мова літератури і філософії. Багато експериментів такого мовного пуризму не прижилися в німецькій сучасній мові, але діяльність так званих «мовних товариств» («Sprachgesellschaften»), до яких належали і вище згадані М. Опіц і Г.Ф. Гарсдерфер, мала вирішальне значення для розвитку німецької літературної мови і для формування термінологічної системи мистецтвознавства і літературознавства. Поряд з латинськими або ж давньогрецькими термінами, а також французькими чи італійськими поняттями для позначення поезії у широкому її значенні, які вживалися у німецькомовних текстах епохи Гуманізму ще з XVI ст., в епоху бароко у вжиток входять німецькі еквіваленти, утворені за зразком середньовічної традиції визначення видових категорій драматичних творів за допомогою німецького поняття «гра» / «дійство»: релігійні і світські дійства (Geistliches und Weltliches Spiel), пасхальні і різдвяні дійства (Oster- und Weihnachtsspiel), гра на Масляницю (Fastnachtspiel) тощо, яка певний час співіснувала у XIV-XV ст. з «відродженням» латинської термінології античної літературної традиції в німецькому мистецтві Ренесансу. Навіть якщо згодом запозичені з латини видові категорії драми – трагедія, комедія, трагікомедія – домінуватимуть в німецькій мові і в літературознавстві, проте залишиться можливість звернення до німецьких понять, які беруть початок ще в Середні віки і презентують німецькомовний варіант накладання традицій античного театру на тогочасні реалії «штукарського», лицедійного мистецтва у німецькомовному просторі.

Крім того, такі поняття як «література» і «літературний твір» теж отримують в поетика німецького бароко власні еквіваленти. Замість звичного для нас терміну «література», який чітко пов'язаний з «писемною / друкованою» творчістю, в поетиці Г.Ф. Гарсдерфера вживається винятково поняття «Dichtung», яке, певною мірою, вказує на вигаданість таких творів і означає сукупність як писемних, так і усних творів, перебуваючи й надалі в активному вжитку німецьких теоретиків літератури, особливо починаючи з епохи Романтизму. П. Сонді вживає в «Теорії сучасної драми» (1957 р.) для загального позначення всіх можливих видів драматичних творів поняття «Bühnendichtung», яке можна наближено перекласти українською як «сценічна поезія». На зв'язок з «усною, долітературною, дописемною» традицією вказує також і позначення драматичних творів у поетиках німецького бароко за допомогою поняття «Gedicht» – «поетичний твір, вірш» або ж «вигадка». Нагадаймо, що Г.Ф. Гарсдерфер говрить про «три види поезії, / яку бачать і чують на сцені» [5, с. 2]. Замість поширених нині «фабули», латинського походження, чи «сюжету», французького походження, він вживає поняття «Geschichte» – «історія, оповідка». При цьому спочатку порівнює німецьке поняття «Geschichte» з латинським еквівалентом «Fabel» – «фабула», коли говорить про зміст усіх видів сценічної поезії, який він називає «фабулою або ж вигаданою

історією / оповідкою (erdichtetes Geschicht)». Такі порівняння з латинськими термінами свідчать про певну незрозумілість і штучність німецькомовних нововведень у царині літератури, яка протягом століть була винятково латинською. Автори поетик німецького бароко, а також їх потенційні читачі, отримували освіту латиною, спілкувалися на певному діалекті німецької і мали певні труднощі з розумінням німецькомовних творів з інших регіонів. Діяльність М. Опіца і Г.Ф. Гарсдерфера, а також інших митців і мислителів бароко, які виступали за звільнення німецької мови від статусу мови лише простолюдинів і водночас від іншомовного впливу, була дуже обмеженою у кількісному відношенні, значно поступаючись навіть малочисельному прошарку німецького суспільства, який зміг отримати освіту латиною. Лише відштовхуючись від латини і французької мови, окремі представники німецькомовної духовної еліти XVII ст. намагалися створити власний понятійний апарат для опису літературних явищ, перебуваючи далеко від центру уваги тогочасного суспільного життя.

Цю ситуацію майстерно зобразив Г. Грасс у романі «Зустріч в Тельгте». Видатні поети і мислителі з усієї роздробленої Священної Римської імперії збираються в останні місяці Тридцятилітньої війни на запрошення Симона Даха з прусського Кенігсбергу на зустріч, щоб підготувати спільний маніфест із закликом до миру і до створення спільної літературної мови для всіх німців. Зустріч мала відбутися в епіцентрі перемовин між представниками Папи Римського, імператора і протестантських королів у Вестфалії в місті Мюнстер. Проте замовлений заздалегідь гостинний двір виявляється зайнятий військовими, і поетів просто виставляють на вулицю. На допомогу їм приходять не сильні світу цього, а пройдисвіт і унікальна особистість – Гріммельсгаузен, який хоч і служить у війську, де займається пошуками провіанту, але сам дуже цікавиться літературою. Завдяки його хитрості і шахрайству найкращі літератори Німеччини з їх маніфестами і поетиками знаходять все ж таки притулок у маленькому, нікому невідомому містечку Тельгте в трактирі колишньої маркитанки на прізвисько Кураж, опиняючись у прямому сенсі на узбіччі основних історичних подій. Більше того, їх спільно розроблений маніфест гине в полум'ї під час нищівної пожежі в трактирі, так і не будучи оприлюдненим.

Мартін Опіц і Георг Філіп Гарсдерфер відповідно до пануючих уявлень у становому суспільстві абсолютистських монархій XVII ст. намагалися навести лад у німецькій драмі, орієнтуючись на тематику творів і на склад дійових осіб. Посеред стихійної народної творчості на різноманітних діалектах, мозаїчного різнобарв'я придворних театралізованих святкувань, шкільних п'єс єзуїтів, як правило, латинською мовою, новомодних оперних постановок, церковних святкових дійств, імпровізованих під смаки простолюдинів вистав з примітивними адоптаціями творів Шекспіра і Марло у виконанні мандрівних англійських «єлизавентинців», які сперечалися за прихильність широкої публіки з італійськими майстрами «commedia del arte», а також на тлі потужної експансії французької класицистичної драми і успадкованого від Гуманізму пієтету перед латинськими творами з античної спадщини і з доробку гуманістів XV-XVI ст., посеред сум'яття Німеччини, роздробленої і зруйнованої Тридцятилітньою війною – такі спроби впорядкування видів драматичної творчості хоч і носять прескриптивний, наказовий характер, але далекі від свого реального втілення у мистецькій практиці. Але перші «Поетики», написані німецькою мовою для тих, хто мав писати німецькою мовою, свідчать про важливий етап формування жанрового мислення в німецькомовній драмі. У поетиках німецького бароко, не зважаючи на популярність латини в науковому і мистецькому середовищі, була розроблена власна термінологічна база для позначення видових категорій драми, які хоч мали, швидше, ідеальний, бажаний характер, проте справили великий вплив на подальший розвиток теорії драми в німецькомовному просторі.

Література

1. Чирков О.С. Драматургія – мистецтво драми? / О. С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2006. — № 30. — С. 104—109.
2. Юрчук О. О. Сучасна стратегія бароко. Модифіковані риси бароко в сучасній українській літературі кінця ХХ століття: Монографія / Олена Олександрівна Юрчук. — Житомир, 2008. — 152 с.
3. Eke N.O. Das deutsche Drama im Überblick / Norbert Otto Eke. — Darmstadt: WBG, 2015. — 236 S.
4. Marx P.W. (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte / Hg. von Peter W. Marx. — Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2012. — 348 S.
5. Wiese B. von (Hg.): Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik / Hg. von Benno von Wiese. — Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1979. — 144 S.