

УДК 821.112.2-2

О.М. Мартынова

АНГЛИЙСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР И ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДРАМЫ

Статья посвящена проблемам становления и развития немецкого комедийного театра и влияния и взаимодействия немецкой и английской драматургии. Отмечается, что спектакли английских странствующих театров поначалу не были популярными в германских землях из-за сложности понимания зрителями английской речи. Поэтому в постановках английских комедиантов на первый план выходили мимические, жестовые, танцевальные, акробатические и музыкальные номера. Доказывается, что влияние английского театра распространялось лишь на небольшую часть северогерманских областей, хотя к первой трети XVII века английские труппы пользовались успехом в немецких землях и вызывали подражания со стороны германских театральных коллективов. В заключение говорится, что немецкая комедия, избирая в своем развитии то же направление, что и соседние европейские страны, не шла по пути слепого подражания, но прокладывала свою дорогу, что не могло не отразиться на своеобразии этого жанра в Германии.

Проблемам становления и развития немецкого комедийного театра посвящено немало работ в западноевропейском литературоведении. Это и книга Карла Холя «История немецкой комедии» (Karl Holl «Geschichte des deutschen Lustspiels») [1], и работа Вальтера Хинка «Немецкая комедия. От средних веков до современности» (Walter Hinck «Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart») [2], и монография Экехарда Католи «Немецкая комедия. От средних веков до конца Барокко» (Ekehard Catholy «Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit») [3] и многие другие разыскания. Однако все эти труды созданы учеными еще в XX веке, а вот за последние десятилетия ни в Германии, ни в Англии не появлялось новых исследований, в которых бы освещалась тема влияния и взаимодействия немецкой и английской драматургии с точки зрения современного видения проблемы.

К сожалению, и наше отечественное литературоведение далеко от задач старинного западноевропейского театра. Вместе с тем затрагивать подобного рода темы необходимо хотя бы потому, что западноевропейский театр оказал и оказывает до сих пор достаточно заметное влияние на становление и развитие славянского, и, в частности, белорусского сценического искусства.

Английские странствующие комедианты начали свои гастролы по Германии примерно с 1585 года. Впрочем, «английскими комедиантами» именовались все труппы, приезжавшие в Германию с севера, в том числе и из Голландии. Первая труппа таких актеров, возглавляемая Вильямом Кемпом, в 1586 году появилась в Дрездене. Еще одна, руководимая Робертом Брауном, с 1592 года исколесила значительную часть страны, а в последующие годы количество таких трупп в Германии сильно возросло.

Спектакли «английских комедиантов» отличались от выступлений других передвижных иностранных театров – французских и итальянских – и поначалу были менее популярными в германских землях из-за сложности понимания зрителями английской речи. Поэтому в постановках английских комедиантов на первый план выходили мимические, жестовые, танцевальные, акробатические и музыкальные номера. Особенно тяжело английским актерам было добиться надлежащего зрительского восприятия в серьезных пьесах, успех которых зависел лишь от комедийных эпизодов-вставок, не связанных с основным содержанием, но понимаемых публикой даже при минимальном владении английским языком. Таким образом, пьесы Шекспира, которые привозили в Германию английские труппы, почти не пользовались успехом. Впрочем, только по

географическим причинам влияние английского театра распространялось лишь на небольшую часть северно-германских областей, которые были излюбленным местом пребывания британцев. Однако к первой трети XVII века труппы английских актеров стали пользоваться огромным успехом в немецких землях и вызывали подражания со стороны германских театральных коллективов, которые начали образовывать собственные «английские» труппы.

Исследователи, занимающиеся историей европейского театра, постоянно сталкиваются с трудностями, связанными с отсутствием подлинных текстов. Это объясняется прежде всего тем, что на ранних стадиях своего развития ни итальянская комедия, ни английская драма, ни немецкий фастнахтшпиль¹ не имели даже черновых набросков, не говоря уже о рукописных образцах репертуарных пьес. Впрочем, и обычного текста постановки в современном смысле этого слова в те времена не было. Пьесы бродячих актеров поначалу существовали лишь в устной традиции. Оценка аудитории имела решающее значение: если содержание нравилось – произведение продолжало жить. Если же оно не находило отклика у зрителей, то переставало исполняться, забывалось и навсегда утрачивалось. Даже успешные спектакли фиксировались только в народной памяти и могли по-разному интерпретироваться комедиантами, которые приспособлялись к требованиям и вкусам зрителей или к менталитету другой страны.

С течением времени немногочисленные поначалу немецкие профессиональные труппы стали включать в свой репертуар пьесы английских комедиантов. В анонсах их спектаклей уже в целях рекламы после немецкого заголовка следовало английское название постановки, а в 1620 году появляется первый сборник английских комедий и трагедий («*Englische Comedien und Tragedien...*»). Он зафиксировал основной репертуар английских комедиантов в Германии и был издан, по-видимому, самими актерами, так как тексты пьес снабжены сугубо техническими указаниями и изобилуют повторениями одних и тех же тирад, шуток и острот. В связи с тем, что английские комедианты использовали импровизацию, их пьесы писались в основном прозой. Это придавало диалогам персонажей большую гибкость, но и подчиняло произведение произволу актеров, не всегда отличавшихся высоким культурным уровнем, о чем, например, свидетельствует отрывок из рекомендаций к пьесам английских комедиантов, приведенный в книге К.Ф. Тиандера «Очерк истории театра в западной Европе и в России»:

«Влюбленный Памфил молчит, сбрасывает с себя плащ и шляпу и ведет себя как бешеный; опять молчит и бегаёт по сцене, чешет голову, ложится, вновь поднимается, опять ложится и теперь уже остаётся лежать...

Блудный сын, предвидя свою гибель, ходит взад и вперед, корчится и извивается и придает себе страшный вид, рычит, как бык, бросается оземь, размахивает руками и ногами, вскакивает и бегаёт по сцене, как умалишенный» [4, с. 139].

Приведенные образцы ремарок из пьес английских трупп показывают, что для английского театра была характерна внешняя манера актерского исполнения, характеризовавшаяся одинаковыми для разных произведений жестами и преувеличенным, неестественным пафосом.

С 1600 года труппы британских комедиантов начали ставить свои пьесы на немецком языке, в отличие от итальянцев, представления-импровизации которых шли в Германии на языке оригинала и вплоть до XVIII века неизменно имели бурный успех. Сохранившиеся немногочисленные рукописи театральных пьес не могут дать даже приблизительной картины истории становления и развития западноевропейского театра. Разумеется, и до появления заезжих иностранных комедиантов в немецких землях

¹ Фастнахтшпиль (нем. Fastnachtspiel) – масленичная карнавальная комедия.

имелись актерские коллективы. Таковыми были, например, труппы при иезуитских школах, очень сильно влиявшие на театральную ситуацию в Германии, хотя за пределами школы строго дидактические назидательные постановки, в которых было запрещено применение грубых фарсовых элементов, не имели особенно громкого успеха у немецкого зрителя. Наряду с ними в XVII веке в южной Германии совершенствовалась и продолжала свое победное шествие духовная средневековая драма. Она использовала элементы античной трагедии и комедии не только в театре иезуитов, но и в постановках других церковных орденов. Это плодотворное развитие немецкого драматургического искусства с конца XVI века находилось в прямой связи со взлетом, который испытывали немецкие светские княжества и на который почти не влияли заимствования из практики итальянского и английского театров.

Немецкая театральная школьная пьеса очень сильно отличалась от спектаклей-импровизаций бродячих комедиантов. Духовные пьесы издавна являлись частью богослужения или включались в общегородские праздничные увеселения. И школьная, и церковная немецкая драма велись в строгом соответствии с литературным текстом: для клерикальной пьесы средневековья, опиравшейся на сюжеты из Библии и использовавшей цитаты из Священного Писания, подобного рода практика была само собой разумеющейся. В определенном смысле это касалось и масленичных пьес XV века, завоевывавших внимание публики рифмованными шутками. Кроме того, авторы ставившихся в церковных школах пьес пытались подражать классическим образцам, а исполнители-ученики были обязаны продемонстрировать знание латинского языка. В немецкоязычных ученических драмах, которые не могли или не хотели отказываться от старинных театральных традиций, особая роль отводилась слову. Само собой разумелось, что школьный спектакль был частью воспитательного процесса как самих школяров, так и взрослого городского населения, для которого это представление и устраивалось. Именно поэтому учредители городских увеселений стремились добиться высокого мастерства исполнения и художественного совершенства от непрофессиональных школьных актерских коллективов.

Наряду с духовной драмой в XV веке в вольном городе Нюрнберге развивалась и богатая традиция комической немецкой пьесы – фастнахтшпиля, который утратил исконный культовый смысл и принял характер народного средневекового празднества. Перейдя с паперти и городской площади в частные дома, трактиры, на постоянные двory, где сытная еда, обильное питье и веселые танцы освобождали человека от строгой морали и неукоснительного следования догматам церкви, этот тип немецкоязычной комедии постепенно становился излюбленным жанром средневекового немецкого театра.

Не случайно именно Нюрнберг стал главной точкой отсчета в истории создания национального немецкого комического театра. В начале XV века это был город с богатыми традициями народных увеселений: подготовка к масленичным и пасхальным представлениям, их проведение считались государственным делом, а городской магистрат охотно выдавал разрешения на организацию частных любительских спектаклей. Кроме того, в Нюрнберге, находившемся на пересечении торговых путей, городе, крепком экономически, проводились веселые маскарадные шествия и бюргерские турниры, которые также были увлекательным зрелищем.

Удивительный расцвет Нюрнбергского фастнахтшпиля XV века привел к тому, что к началу XVI века немецкая комедия получила наивысшее воплощение в пьесах Ганса Сакса. Несмотря на незнатное происхождение и скромный род занятий, сапожных дел мастер Ганс Сакс был образованнейшим человеком своего времени, имел безудержную фантазию и искрометное чувство юмора. В круг его чтения входили народные книги, он хорошо знал античных писателей, интересовался переводной литературой. Некоторые сюжеты новелл «Декамерона» Боккаччо были не раз обработаны

Гансом Саксом и принимали форму веселых комедий. Если первые народные немецкие фастнахтшпили были откровенно грубыми, содержали непристойные шутки и затрагивали в основном низменную бытовую тематику: пьянство, обжорство, «низкую» любовь, – то пьесы Ганса Сакса стояли на значительно более высокой ступени. Несмотря на то, что по содержанию и форме пьесы немецкого мейстерзингера восходили к раннему средневековому фастнахтшпилю, он сумел придать этому жанру новый вид, уйдя от резкости и пошлости комедий раннего средневековья, воплощая в своих пьесах образец культуры гуманизма.

Мир героев пьес Ганса Сакса – это сфера жизни простого средневекового человека с его бедами и радостями, ошибками и достижениями. Вместе с тем это всегда веселый и реальный мир, а представляемые им типы хорошо известны и давно любимы зрителями и читателями. Здесь и смекалистые школяры, и неверные жены, недалекие крестьяне и изворотливые мужья, находчивые горожане и незадачливые церковники. Главное качество фастнахтшпилей Ганса Сакса – огромная любовь автора ко всем своим персонажам, к простым людям прежде всего. Рядовой крестьянин или горожанин мог быть у Ганса Сакса глупым, смешным, недалководидным и не очень-то расторопным, но у всех этих героев есть одно замечательное качество: они бесконечно дороги автору, несмотря на выставляемые на всеобщее посмеяние недостатки. Любимые герои нюрнбергского мейстерзингера наделены неиссякаемой смекалкой и огромным жизнелюбием. Ганс Сакс не устал подтрунивать над своими героями, используя в своих пьесах прием буффонады. Остроумные перебранки, каверзные шутки и веселые недоразумения образовывали атмосферу праздничного действия, шутовства и карнавальности, а ломаные стихи придавали диалогам фастнахтшпилей простоту и естественность, приближали их к разговорному народному языку, делая доступными для любого читателя. Как справедливо отмечал русский литературовед Б. Пуришев, «...Сакс проповедовал трудолюбие, честность, умеренность... Богачей он хотел видеть щедрыми и отзывчивыми, а не скрягами и ростовщиками, детей – послушными родителям, воспитанными и добронравными, брак был для него святыней, дружба – украшением жизни» [5, с. 23].

Выступления английских комедиантов по сравнению с постановками школьных спектаклей и фастнахтшпилями Ганса Сакса были для немецкой публики совершенно новым опытом. В пьесах британских актеров зачастую отсутствовала логика событий, поступки героев отличались спонтанностью и непредсказуемостью, речь персонажей приближалась к разговорному языку и исключала морализаторско-назидательные тирады, обязательные для ученических постановок. Кроме того, английские пьесы изобиловали прозаическими, не рифмованными шутками-импровизациями. Тем не менее немецкий язык в пьесах англичан никогда даже приблизительно не имел того значения, которое он получал в школьных драмах, где достиг особой высоты как носитель теологического смысла и морального воздействия на публику.

Ко второй половине XVIII века в связи с тем, что текст постановки на родном для зрителей немецком языке был хорошо понятен, острой необходимости в подробных комментариях или рекомендациях актерам не было. Немецкие режиссеры обращали внимание, в первую очередь, на доступность содержания и сосредоточивались на диалогах и монологах персонажей. Интерес к автору текстов был незначителен, тем более что спектакли, не имевшие успеха у публики, навсегда исчезали вместе с именем их создателя. Первые оригинальные немецкие комедии устраивались в основном непрофессиональными коллективами, и успех пьесы уже во многом зависел от таланта исполнителей. В дальнейшем все это привело к перевесу слова над действием, а процесс формирования театральной постановки обособился от литературного текста. Вследствие того, что немецкие драматурги не заботились об исполнительской технике и сцени-

ческом совершенстве своих произведений, профессиональный театр, а значит, и литературная пьеса, начали развиваться в Германии позже, чем в других странах.

Что касается спектаклей английских комедиантов, то их постановки были родственными итальянской *commedia dell'arte* и вызывали у зрителей живой интерес. Кроме того, в своих комедиях англичане не касались государственных дел и политики, а затрагивали в основном «вечные» проблемы: любовь и ненависть, верность и предательство, хитрость и глупость. Главную роль в таких пьесах играл шут, клоун.

На этом этапе немецкая литературная пьеса переняла от английского театра некоторые новшества. Так, к XVI веку под влиянием традиций английского театра действие немецкой постановки на библейскую тему могло бесцеремонно прерываться веселыми интермедиями, которые вовсе не были связаны с серьезным содержанием произведения. Ярким примером такой практики является немецкая духовная драма «О прекрасной королеве Эсфири и горделивом Аммане». В основу этой пьесы положен ветхозаветный сюжет о спасении евреев от гнева египетского владыки благодаря стараниям царицы-иудейки Эстер. В самый ответственный момент перед властителем, решающим важнейший вопрос о дальнейшей судьбе гонимого народа, в сопровождении своей жены на сцене появляется типичный немецкий комедийный персонаж Ганс Кнапкэзэ. Супруги, не ладящие друг с другом, требуют у правителя позволения развестись:

Король: Но я вижу, вы не можете друг друга переносить. Поэтому мы постановили вас друг с другом развести. Мужчина, ты должен остаться у нас при дворе, ...а тебя, женщина, я отдаю моей королеве. Королева Эстер, возьмите ее к себе, с тем, чтобы с ней проводить время. *Эстер:* Она мне очень мила, всемилостивейший государь. *Король:* Ну, вы, оба, как вам это нравится? *Женщина:* Я ни о чем не спрашиваю, и мне по нраву, что я от моего дорогого мужа могу [удалиться]. *Ганс:* Я тоже полностью доволен. Но будем же мы ночью еще друг с другом рядом? *Король:* О нет, разведенные никогда не могут быть друг с другом. *Ганс:* О мой дорогой господин король, днем мы не можем друг друга переносить, но ночью мы хорошие друзья. *Король:* Ну, ты чудак-коватый Ганс, мы уступаем, ...вы ночью не будете разведены, но только днем [3, с. 123–124]¹.

В противоположность другим персонажам драмы комическая фигура Ганса Кнапкэзэ отличалась тем, что она исполняла только подчиненную роль в пределах изображаемой в пьесе сценической действительности. Комический герой не состоял в конфликте с нормами и правилами общества и жил по воле своих инстинктов. Комедийные элементы в серьезных пьесах английских и позже немецких странствующих коллективов свидетельствуют об их тесном родстве со старинными формами народной комедии.

С XVI века театральные постановки все больше отдалялись от тех регионов, которые некогда придали им специфические особенности своего края. Место, где организовывались представления (церковь, городская площадь) также постепенно перестало быть строго фиксированным и не имело значения для показа спектакля. Пьесы же англичан были пригодными для демонстрации в любое время и не привязывались больше к определенным церков-

¹ *König:* Aber ich sehe wol, ihr werdet euch nimmer können vertragen. Darumb sein wir resolviret, euch von einander zu scheiden. Mann, du solt bei uns am Hofe sein... und Frau, dich gebe ich meiner Königin. Königin Esther, nehmt sie zu euch, damit ihr ein Zeitvertreiber habet. *Esther:* Sie ist mir sehr lieb, gnädigster König. *König:* Nun, ihr beiden, wie gefällt euch dieses? *Frau:* Ich frage da nichts nach, und ist mir lieb, daß ich von meinem lieben Manne komme. *Hans:* Und ich bin auch wol zufrieden. Aber wir werden ja des Nachts noch bei einander sein? *König:* O nein, scheiden ist soviel, als nimmermehr bei einander zu kommen. *Hans:* O mein lieber Herr König, des Tages können wir uns nicht vertragen, aber des Nachts so seind wir gute Freunde. *König:* Nun, du wunderlicher Hans, so geben wir nach, daß ihr des Nachts nicht geschieden seid, sondern des Tages. (Перевод всех текстов выполнен автором статьи – О.М.).

ным датам, как, например, пасхе или масленице. Особенно предпочтительными для их трупп были сезонные ярмарки больших городов. В противоположность организаторам и исполнителям немецких любительских театральных представлений для английских комедиантов их профессия была средством к существованию, поэтому ярмарка, на которую стекалось много народа, приносила хорошие доходы и актерам. Однако самыми удачливыми, по сравнению со странствующими коллективами, считались придворные труппы, которые могли рассчитывать на стабильный заработок и не зависели от вкусов разношерстной публики торговой площади. В 1603 году немецкий удельный князь Мориц фон Гессен-Кассель, будучи большим любителем театра, построил для комедиантов отдельный дом, где актеры жили и ставили свои пьесы. Это был первый стационарный театр на немецкой земле как яркое свидетельство пристрастия германской публики к сценическому искусству.

Любопытно, что среди авторов первых немецких литературных пьес были и высокопоставленные лица, как, например, герцог Генрих Юлий фон Брауншвейгский. Он собрал собственную труппу актеров, жившую при его дворе в Вольфенбюттеле. Театр, который он создал, существовал не только для придания блеска придворным праздникам. Как истый лютеранин, Генрих Юлий стремился объединить развлекательное действие с воспитательными задачами. Именно поэтому большая часть из его одиннадцати пьес носила нравоучительный характер, что не было характерно для постановок английских бродячих трупп. Таковой, например, являлась «Пьеса о женщине, которая скрывала свою неверность от мужа». Ее содержание относилось к области амурной новеллистики в духе «Декамерона» Боккаччо, а сам сюжет был известен еще во времена античности. Согласно тексту пьесы Генриха Юлия, хитроумной жене глупого торговца Томаса Меркатора дважды удастся убедить мужа в своей преданности, хотя в его отсутствие она развлекается с любовником Аматором. Даже когда обманутый мужчина едва не застает супругу на месте преступления, ловкая женщина находит возможность выпутаться из щекотливого положения. Жена, как бы проверяя, выздоровел ли больной глаз супруга, закрывает ему ладонью здоровый с тем, чтобы спрятавшийся любовник успел выскользнуть за дверь. Когда муж снова неожиданно появляется в доме, женщина отвлекает его тем, что указывает на дыру под крышей, которая якобы недавно там появилась. В то время как хозяин осматривает неполадку, любовник снова уходит незамеченным. Муж хвалит рачительную жену, а та обещает ему и впредь вести себя так же, как она вела себя в его отсутствие. После такого искреннего обещания глупый негодяй окончательно успокаивается и больше не сомневается в верности спутницы жизни.

Немецкая литературная пьеса выгодно отличалась от постановок английских комедиантов и своими языковыми возможностями: глубиной подтекста, тончайшими намеками, непередаваемой игрой слов, каламбурами, что было невозможно для произведений английских авторов, слабо владеющих немецким языком. Ярким тому примером является еще одна комедия герцога Генриха Юлия «О Винченцио Ладислао, сакрапа из Мантуи, борющемся на коне и пешим, благородном и честном, а также доблестном и воинственном Барбароссе Белликози из Мантуи, унаследовавшим титул мальтийского рыцаря по праву сына» («Von Vincentio Ladislao Sacrapa von Mantua Kempffern zu Roß und Fueß \ weiland des Edlen und Ehrnuesten auch Manhafften und Streitbaren Barbarossae Bellicosii von Mantua, Rittern zu Malta Ehe-lichen nachgelassenen Sohn») [3, с. 128].

Уже в этом длинном названии обнаруживалась колкая насмешка автора над главным героем, а зрители могли представить, насколько веселым будет ожидавшее их зрелище. Образ Винченцио, хваставшего своими «знаменитыми» победами, был близок фигуре бахвала Пиргополиника из пьесы античного комедиографа Плавта «Хвастливый воин», а также подобен герою итальянской commedia dell'arte Капитано Спаветто – лживому и трусливому вояке. У Плавта хвастун Пиргополиник считает себя неотразимым любовником и роковым обольстителем женщин, безмерно гордится собой и полагает, что окружающие верят в его фантастические «победы» и преклоняются перед его ратными «подвигами». Автор уже в на-

звании демонстрирует основные качества Винченцио – самомнение, лицемерие и лживость. Весьма показательным является в этом пространном заголовке высокомерное слово «сакрапа», которое обнаруживает недостаток образования главного героя – вместо непонятого «сакрапа», которым он постоянно козыряет, следовало говорить «сатрапа»¹, то есть наместника.

Таким же преувеличенным является в заголовке и заявление о способах борьбы, в которых якобы преуспел Винченцио – верхом и в пешем бою. Упоминание об этих видах воинского искусства являлось пародией на напыщенные лозунги странствующих рыцарей, которые, как и бродячие музыканты, зарабатывали на жизнь выступлениями в показательных сражениях во время проведения рыцарских турниров. К слову, фехтование в западноевропейских странах XV и XVI веков было популярной разновидностью борьбы, а искусный мастер шпаги пользовался особым расположением двора. Весь ход пьесы Генриха Юлиуса фон Брауншвейгского был направлен на то, чтобы разоблачить бахвала, вдоволь над ним посмеявшись, тем более что он сам постоянно ставил себя в самые нелепые ситуации, выдавая желаемое за действительное. Таким образом, комический эффект пьесы проистекает из контраста высоких притязаний Винченцио и реального положения дел. Так, молодой человек заносчиво хвастает своими воинскими победами и искусством фехтовальщика, горделиво заявляя, что «... мы научились благороднейшему из искусств... особенно фехтованию и борьбе... / Мы в этом настолько преуспели, что нам никто в мире не может быть равным. ... Нам часто приходилось сражаться с четырьмя или даже с пятью противниками одновременно, и мы их одолевали...» [3, с. 125]. Когда, наконец, наступает время продемонстрировать свое мастерство, бахвал Винченцио, встретившись с настоящим виртуозом шпаги, вынужден с позором ретироваться. Любопытно, что как среди английских, так и среди итальянских странствующих актеров были опытные в фехтовании умельцы, которые устраивали на сцене эффектные поединки. В пьесе Генриха Юлиуса фон Брауншвейгского «О Винченцио Ладислао» они пародировали рыцарские бои и выставляли обманщика Винченцио на посмеяние как труса и человека, неспособного сражаться ни пешком, ни на коне.

Комический подтекст имеет и название родного города главного героя, которым он непомерно гордится – Мантуя. В XV–XVI веках этот город был могущественным княжеством, но славился не храбрыми воинами и рыцарскими подвигами, а тем, что являлся центром высоких театральных достижений – как в оперном искусстве, так и в драматургии, особенно в жанре комедии.

То, что Винченцио присваивает себе высокое звание рыцаря, якобы полученное им по наследству от рыцаря-отца, также восходит к комедийным традициям старинного западноевропейского театра. Утверждая, что он – сын такого человека, Винченцио заведомо лжет, выказывая свою полную неосведомленность в том, что мальтиец, рыцарь ордена иоаннитов, был связан обетом безбрачия и вел монашеский образ жизни. Если же у такого рыцаря и появлялся наследник, то гордиться отпрыску было нечем, так как он считался незаконнорожденным. Таким образом, утверждая, что унаследовал звание рыцаря от отца-мальтийца, Винченцио прямо указывает на свое незаконное происхождение и сомнительную репутацию матери.

Изобилует пьеса и курьезными ситуациями, в которые попадает Винченцио. Разгадав суть его характера, придворное общество берется наказать лгуна. Узнав о том, что он влюблен в одну из светских красавиц, князь и его подданные устраивают приготовления к мнимой свадьбе. Когда Винченцио собирается улечься на брачное ложе со своей возлюбленной, которая была подменена переодетым пажом, он сталкивается с новой напастью: оказывается в бочке с водой и, наконец, с позором изгоняется из города.

¹ САТРАП [гр. *satrapes* < др.-перс.>] – 1) в Др. Персии – наместник провинции (*сатрапии*), пользовавшийся всей полнотой административной и судебной власти; 2) жестокий деспотичный начальник, администратор.

Как комедия о хитрой жене-обманщице, так и пьеса о Винченцио написана прозой и представляет собой новый тип немецкой драматургии. Прозаическая форма, которая благодаря английскому театру становилась популярной в Германии, давала возможность исполнителю комической роли приспособляться к запросам публики. Однако в противоположность клоуну в постановках английских комедиантов фигура немецкого комического героя в последующих пьесах герцога Генриха Юлия больше не вызывала взрывов смеха, так как сами пьесы уже не содержали бесчисленных курьезных положений, в них отсутствовало типичное и необходимое для клоуна непосредственное общение с публикой.

Таким образом, немецкая комедия, избирая в своем развитии то же направление, что и соседние европейские страны, не шла по пути слепого подражания, но прокладывала свою дорогу, что не могло не отразиться на своеобразии этого жанра в Германии. Фастнахтшпили Ганса Сакса и других германских авторов являлись выражением немецкой ментальности, были пропитаны народным духом и являлись прямым следствием процессов, которые происходили в немецкой драматургии, и в первую очередь в таком жанре, как комедия. Вопреки недолгому превосходству и некоторым художественным преимуществам пьес англичан, их влияние на развитие собственно немецкой драматургии нельзя преувеличивать. Кроме того, не следует забывать и о том, что воздействие английского театра по существу оставалось ограниченным северно-немецкими дворами и почти не продвигалось вглубь страны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Holl, K. Geschichte des deutschen Lustspiels / K. Holl. – Leipzig, Verlagsbuhhandlung J.J. Weber, 1923. – 435 S.
2. Hinck, W. Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart / W. Hinck. – Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1977. – 264 S.
3. Catholy, E. Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit / E. Catholy. – Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.: Reclam, 1964. – 191 S.
4. Тиандер, К.Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и в России / К.Ф. Тиандер. – Харьков, 1911. – 348 с.
5. Брант, С. Корабль дураков // Сакс, Г. Избранное // редкол.: А. Аникст [и др.]; предисл. Б. Пуришева ; коммент. Е. Маркович и А. Левинтона; пер. с нем.. – М. : Худож. лит., 1989. – 478 с.

Martynowa O.M. English Folk Theatre and Traditions of a German Literary Drama

The article is devoted to the problems of forming and development of German comedy theatre and influence and interaction of German and English dramatic art. It is marked, that the performances of English wandering theatres firstly were not popular on the German lands because of the complexity of English speech understanding for the audience. Therefore mimic, dancing, acrobatic and musical items were the main performances of English comedians. It is proved, that the influence of English theatre spreaded only to a small part of the northern-German areas though by the first third of the XVII century English troupes were a success on the German lands and inspired imitations from German theatrical collectives. ThIn conclusion the author says that German comedy selecting in its development the same direction, as the neighbouring European countries, did not follow the way of blind imitation, but paved its own way, which couldn't but be reflected in an originality of this genre in Germany.

Матэрыял наступіў у рэдкалегію 17.06.2008