

Жуков Андрей Павлович

ЖАНРОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГИИ ЖИЛА ВИСЕНТЕ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/7/52.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 7 (38). С. 181-184. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Символы довольно часто и естественно носят межтекстовый характер, то есть, у одного писателя или поэта устойчивые символы функционируют в различных произведениях.

Энергия символа заключается в том, что он устанавливает, создаёт сходство между любыми предметами, которые он связывает, и эта связь зависит от силы интуиции и богатства воображения человека, совершающего акт символизации. Таким образом, любой предмет обладает практически неограниченной символической валентностью и поэтому способен стать символом другого предмета.

С точки зрения внутренней структуры символ близок к тропам, основанным на параллелизме и широкой семантической сочетаемости, прежде всего к метафоре. Однако тем важнее различие между ними. Символическое отношение есть отношение взаимообратимости, и потому функция символа заключается в том, чтобы разорвать круг предметной замкнутости, выйти за имманентные границы предмета по направлению к другому предмету, не только не поглощая, но сохраняя и приумножая полноту его собственного бытия.

Понять символическую природу мироздания - значит совершить восхождение из мира чистой предметности в мир его смысловых первоначал.

В заключении можно сказать, что символ - это сугубо субъективное понятие, имеющее бесконечно разнообразное смысловое наполнение. Для разных людей один и тот же предмет может служить символом абсолютно противоположных предметов или явлений. Символ - это знак, в основе которого лежит принцип соотношения, соответствия, аналогии, опирающийся на чувства и восприятия автора-символиста.

Список литературы

1. **Бодлер Ш.** Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Высшая школа, 1993.
2. **Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.:** трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. унив., 1987.
3. **Косиков Г. К. и др.** История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987.
4. **Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора** / сост., общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. унив., 1993.

УДК 82-2

Андрей Павлович Жуков

Санкт-Петербургский государственный университет

ЖАНРОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГИИ ЖИЛА ВИСЕНТЕ[©]

Жил Висенте - основоположник португальского национального театра, творчество которого приходится на первую треть XVI века (предполагаемый год его рождения - 1465, смерти - 1536, первое произведение датируется 1502 годом). Жил Висенте писал как по-португальски, так и по-испански. Из дошедших до нас сорока четырех пьес Висенте семнадцать написаны на португальском языке, одиннадцать - на испанском, шестнадцать - на смеси португальского и испанского.

Позднее развитие Возрождения в Португалии позволяет рассматривать творчество Жила Висенте как диалог средневековой культуры и начинающегося Возрождения. По своей «форме» произведения театра Жила Висенте полностью остаются средневековыми, однако в рамки средневековой поэтики ауто и фарсов Жила Висенте включаются элементы философско-эстетической системы западноевропейского Возрождения. Возникновение и развитие средневекового театра и связанных с ним категорий праздника и зрелища находится в тесной связи с основополагающими вопросами христианского средневековья. Важной закономерностью в развитии европейского театра, на наш взгляд, является его теснейшая связь с мировоззрением зрителя, публики, на которую этот театр рассчитывается его создателем. Театральная постановка, наряду с текстом, её приятие или неприятие публикой являются одинаково важными элементами для истории театра. Эпоха средневековья не знает театра в его классическом определении, такого театра, который был в Античности или появился в Западной Европе в эпоху Возрождения. Вместе с тем средневековье знает зрелищные формы, литургическую драму, городские празднества, карнавал, в которых, несомненно, присутствуют театральные элементы. Но специфика подобных средневековых постановок существенно отличается от театра Нового времени и от классического театра Античности. Представляется, что подобное положение вещей напрямую связано с той христианской картиной мира, которая была свойственна средневековому человеку, картиной мира, созданной первыми веками христианства и разрушенной приходом новых форм в эпоху Возрождения.

Прежде всего, необходимо указать на сущностно-бытийную связь средневекового театра и христианско-богослужения: уже на уровне происхождения он является связанным с католическим ритуалом и его укорененностью в повседневном сознании средневекового человека, а дальнейшее изменение структуры этого театра может помочь продемонстрировать и изменение всей парадигмы средневекового христианского мышления.

Появление драматической системы Жила Висенте, в которой четко присутствуют ренессансные черты, свидетельствует о смене средневековой христианской парадигмы в сознании как автора, так и зрителя, при этом столь неоспоримое переплетение средневековых и гуманистических элементов в театре Жила Висенте свидетельствует о неосознанности и длительности подобных сдвигов в структуре средневекового сознания. Так называемые «швы», которые выступают в зоне соединения элементов средневековых и гуманистических, и могут послужить основой для воссоздания отмирающей средневековой модели христианского средневековья, закреплённой не сознательно в философских трактатах, но неосознанно присутствующей в мировоззрении и дающей о себе знать в текстах.

Сам Жил Висенте в прологе к пьесе «Дон Дуардос» упоминает, что руководствуясь вкусами короля он сочинял ранее комедии, фарсы и моралите, а в новом произведении, чтобы заслужить большее одобрение короля, выведет на сцену героев благороднейших кровей: «Como queria (excellente Principe y Rey muy poderoso) que las Comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en reruicio dela Reyna vuestra tia fueron figuras baxas, en las quales no auia conueniente rethorica, que pudiesse satisfacer al delicado spiritu de V.A. (...) Y assi com desseo de ganar su contentamiento, halle lo que en extremo desseava, que fue Don Duardos y Florida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce rethorica, y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana untelligencia...» [7, p. 261] (Как того желал высочайший и могущественный принц в моих комедиях, фарсах и моралите, сочинённых, когда я служил при дворе вашей тети, фигурировали низкие персонажи, без высокой риторики, которая бы могла прийтись по вкусу Вашему Величеству. (...) И таким образом, желая доставить вам удовольствие, я вывел на сцену персонажей, Дона Дуардоса и Флерида, настолько же высоких, как и их история, описанная в сладких словах и изысканном стиле, высочайшем проявлении человеческого разума...).

Первая классификация наследия Жила Висенте принадлежит его сыну - Луишу Висенте, который в 1562 году выпустил полное собрание сочинений (*Corilaçam de todas as obras de Gil Vicente*), снабдив его списком пьес в хронологическом порядке и разделив все пьесы на 4 категории:

- ауто;
- фарсы;
- комедии;
- трагикомедии.

Критерием для разделения Луишу Висенте послужили указания самого Жила Висенте: в названиях его произведений почти всегда содержится указание на жанр: «auto de...», «farsa de...», «comédia de...», «tragicomédia de...».

Однако подобное разделение не выдерживает никакой критики, на что указывали уже одни из первых исследователей творчества Жила Висенте, ученые-позитивисты Брито Ребело и Ансельмо Браамкамп Фрейре [5]. Особенно не ясна разница между комедией и трагикомедией. Еще один из первых отечественных испанистов Д. К. Петров указывал на своеобразность испанской драматургии: «Так оригинально самое имя любой испанской драмы. Ни Лопе де Вега, ни его современники, обозначая свои пьесы, не любили пользоваться терминами, строго установленными поэтикой Ренессанса. Иногда они называли свои драмы «tragedia» или «tragedia famosa», но обыкновенно это были «comedias», все равно трагична или комична была их развязка. И Лопе де Вега свой манифест озаглавил как «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo». Таков термин» [3, с. 180].

Кроме того, как отмечают исследователи, не только в Испании, но и в Европе употребление понятий «трагедия» и «комедия» «в позднее средневековье теряет жанровое значение, связанное с драматургией, и приобретает значение общеэстетической категории, приближаясь к нашему пользованию терминами «трагическое» и «комическое» [1, с. 92–93].

Необходимо также учитывать, что у испанских и португальских драматургов нет пространственных теоретических высказываний или рассуждений о своем творчестве. Одним из первых упоминаний о жанрах в испанской драматургии считается предисловие Бартоломе де Торреса Наарро к сборнику своих произведений «Пропалладия». Наарро не выделяет каких-либо отдельных театральных жанров, все они должны сливаться в единый жанр - комедию. Такая комедия допускает введение серьезных мотивов, требуя лишь того, чтобы развязка была благополучной [2, с. 272].

Представляется, что в португальской терминологии того времени дела обстояли так же, что подтверждается еще и тем, что Луиш Висенте в разряд комедий и трагикомедий относит те произведения, в которых трудно четко определить жанр (например, «Дон Дуардос», «Амадис Галльсский», «Комедия о Рубене»). Оскар де Пратт охарактеризовал собрание сочинений, выпущенное Луишем Висенте в 1562 году, как «самый темный текст, который дошел до нас от XVI века» [6, p. 125].

Невразумительная классификация, ошибки в датировке пьес - все эти неопределенности тянутся вплоть до сегодняшнего дня. Отсутствие, с нашей точки зрения, кардинальных различий между произведениями датированными 20-ми и 30-ми годами XVI века, а также невозможность четкой привязки каждого произведения к конкретной дате, делает невозможным построение объективной эволютивной линии творчества Жила Висенте и деление его на периоды. Этим, на наш взгляд, объясняется и выделение каждым из исследователей разного количества периодов и жанров в творчестве Жила Висенте: от 2-х до 4-5-ти.

Так, Поль Тейсье выделяет только 2 периода в творчестве Жила Висенте: первый до 1519 года, когда Висенте преимущественно создает религиозные ауто, исполненные в духе религиозного отречения от мира. После 1520 Жил Висенте, по мнению Поля Тейсье, меняет общую тональность на жизнерадостную и веселую, сквозь которую, между тем, проглядывают мотивы старения и умирания. Подобное состояние дел исследователь связывает прежде всего с переменами в личном мироощущении драматурга [10, p. 108–109]. Для первого периода характерны произведения с религиозной тематикой («Корабль Ада», «Корабль Чистилища», «Преславный Корабль», «Ауто о душе»). Хотя в это же время и создавались фарсы, преобладающая тональность этого периода, по мнению исследователя, остается серьезной и мрачной.

Однако невозможно, на наш взгляд, утверждать, что 1520 год является каким-то рубежом в творчестве Жила Висенте: прекрасные фарсы создаются и до этого времени («У кого есть отруби?» 1509(1515?), «Фарс, называемый ауто об Индии» (1509), «Старик-огородник» (1512), «Предостережение о войне» 1513 (1514?), а религиозные ауто - и после 1520 («Действо о небесной истории» (1527), «Ауто о Воскрешении» (1527), «Действо о хананеянке» (1534)).

Маркеш Брага, автор предисловия к полному собранию сочинений Жила Висенте [4, p. II–LXXV], выделяет периоды в творчестве Жила Висенте исходя из того, кто в тот или иной момент находился на португальском престоле - Дона Леонор, Дон Мануэл или Дон Жуан III.

Шведский литературовед Лейф Слетсхой (Leif Sletsjöe), в книге о драматургическом наследии Жила Висенте [9], уделяет особое внимание вопросу жанровой классификации пьес. Исследователь предлагает выделять 4 разновидности пьес, исходя из их драматической структуры, использования литературных приемов, наличия сюжета и принципа развития действия: 1) религиозные ауто, 2) комедии, 3) трагикомедии и 4) фарсы. Лейф Слетсхой кратко характеризует каждую пьесу Жила Висенте и относит ее к той или другой группе. По внешнему виду его классификация схожа с первым разделением пьес, предложенным Луишем Висенте, однако отнесение конкретного произведения к той или иной группе не всегда совпадает.

Антонио Жозе Сарайва на страницах «Истории португальской литературы» [8, p. 186–190] выделяет 5 жанров театра Жила Висенте: пасторальные ауто, моралите, фарсы, ауто с сюжетами из рыцарских романов и ауто с аллегорической тематикой. Вместе с тем исследователь указывает на то, что во многих произведениях Жила Висенте не выдерживается чистота жанра, во многих ауто пасторальная тематика, элементы моралите и аллегорического представления перемешиваются и создают особое очарование и неповторимость, поэтому можно говорить только о двух жанрах театра Жила Висенте - ауто и фарсах.

Ауто - характерный театральный жанр в средневековых Испании и Португалии. Представляет из себя действие, не разделенное на акты, развивающееся «сплошным потоком». Сюжеты как правило базируются на темах так или иначе связанных со Священной Историей. «Трилогия о кораблях» («Корабль Ада», «Корабль Чистилища», «Преславный корабль») (1517-1519) является одним из наиболее значительных ауто Жила Висенте, соединяющим в себе все характерные для его творчества черты. Гуманистические элементы выступают на фоне средневековой традиции, которая остается доминирующей для «Трилогии»: в ней нет разделения на акты, нет единств времени, действия и места, сюжет построен на диалогах, которые просто сменяют друг друга.

Все три части трилогии ориентируются на сатирические средневековые «Пляски Смерти», в которых Смерть судит только что умерших представителей различных сословий, определяя каждому соответствующее место в загробном мире. Мотив «Пляски Смерти» переплетается у Жила Висенте с античным мифом о Хароне, очень популярным в эпоху напряженного интереса к Античности. Два корабля ожидают мертвецов: в одном гробцом Ангел, в другом - Дьявол, личность которого отождествляется с личностью Харона. «Трилогия о кораблях» отвечает на вопрос, который остается актуальным всегда, - что душа получает после смерти, какое кого ждет наказание или вознаграждение.

Представляется, что каждая пьеса Висенте имеет свое своеобразие, и порой бывает трудно причислить какую-либо к одному конкретному жанру: каждая имеет черты разных жанров, что и придает им особое своеобразие. Творчество Висенте эволюционировало от примитивных сенок с участием традиционных пастухов к картинам, изображающим представителей различных сословий и состояний, от ограниченной и однообразной тематики к широкому охвату той или иной темы. Однако не представляется возможным на сегодняшний день провести четкие демаркационные линии между жанрами театра Жила Висенте, выстроить объективную периодизацию его творчества, а также утверждать, что хронологически более поздние его произведения обладают все более развитой и усложненной драматической структурой, наоборот, архаичные средневековые приемы могут быть обнаружены в его поздних произведениях («Действо о хананеянке» 1534, «Действо о Мофине Мендес» 1534), а новаторские ренессансные черты присутствуют уже в ранних произведениях («У кого есть отруби?» 1509, «Предупреждение о войне» 1513).

Самым дискуссионным представляется разговор о комедиях и трагикомедиях в театре Жила Висенте. Действительно, немногие его пьесы («Комедия о Рубене», «Двор Юпитера», «Амадис Галльский», «Триумф зимы»), сюжеты которых как правило базируются на рыцарских романах или античной мифологии могут быть условно названы комедиями, в том смысле, который вкладывали в этот термин Торрес Наарро и Лопе де Вега. При этом, опираясь на опыт предыдущих исследователей, нам все *не* представляется возможным говорить о чистоте жанра в театре Жила Висенте и установить четкие критерии принадлежности того или иного произведения к одной из двух, трех или четырех жанровых категорий, условно же, учитывая по преимуществу средневековый характер театра Жила Висенте кажется возможным выделить 2 жанровых разновидности пьес Жила Висенте - ауто (пьесы, по преимуществу затрагивающие религиозную тематику) и фарсы (имеющие в качестве сюжетной основы бытовые зарисовки), учитывая при этом, что каждое произведение Жила Висенте своеобразно, а элементы фарса, ауто, а в некоторых случаях и комедии в одних случаях могут проступать с большей степенью, а в других могут быть редуцированы.

Наличие занавеса, четкое разделение на актера и зрителя, ярко выраженная словесная организация текстов, использование художественных приемов Ренессанса, построение новой картины мира не отменяют полностью старой иерархической модели. Часть художественных приемов, форма пьес и сами их жанры - ауто и фарсы - не выходят за пределы средневековой поэтики. Но именно такое соединение и создает все своеобразие и неповторимость произведений Жила Висенте.

Список литературы

1. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967.
2. История западноевропейского театра / под ред. проф. С. С. Мокульского. М.: Искусство, 1956. Т. 1.
3. Петров Д. К. Лопе де Вега и его сотрудники // Очерки по истории европейского театра. Петербург: Academia, 1923. Вып. 1. Античность, Средние века и Возрождение / под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова.
4. Braga Marques. Gil Vicente // Vicente Gil. Obras completas. 2ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, s.a. V. 1.
5. Freire Anselmo Braamcamp. Vida e obras de Gil Vicente, trovador, Mestre da Balança. 2ª ed. Lisboa, 1944.
6. Pratt Óscar de. Gil Vicente. Lisboa, 1931.
7. Reckert Stephen. Gil Vicente: Espiritu y letra. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
8. Saraiva A., Lopes O. História da literatura portuguesa. 5ª ed. Porto: Porto editora, s.a.
9. Sletsjõe Leif. O elemento cénico em Gil Vicente. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.
10. Teyssier P. Gil Vicente: O autor e a obra. Lisboa: Ministério da educação e das universidades, s.a.

УДК 81'373

Наталья Сергеевна Заворотищева
Российский университет дружбы народов

ИНВЕКТИВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОТКЛОНЕНИЙ В ЗДОРОВЬЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИРЕНЕЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВАРИАНТА ИСПАНСКОГО ЯЗЫКА И АМЕРИКАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВАРИАНТА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)[©]

Инвективы могут классифицироваться в соответствии с осуждаемыми ими пороками. В зависимости от того, какая именно человеческая особенность становится предметом осуждения, оскорбление может восприниматься адресатом как более или менее грубое. Так, наиболее серьезными для носителей пиренейского национального варианта испанского языка и американского национального варианта английского языка представляются оскорбления, указывающие на неподдающиеся исправлению физические недостатки и заболевания, к которым относятся:

1) *Дефекты глаз и зрения.* В испанском языке: **cegato, cegatón** («близорукий», «слепая курица»); **topo** («крот»); **cuatro ojos** («четырёхглазый»); **gafotas, gafitas, gafoso** («очкарик»). В английском языке: **short-sighted, purblind** («близорукий», «подслеповатый»); **blind as a mole** («слепой как крот»); **stone-blind** (букв. «слепой как камень»); **dweeby; barnacled** («очкарик»); **owlish** (**owl** - букв. «сова»); **four-eyes** («четырёхглазый»). Отметим, что в английском и в испанском языках, впрочем, как и в русском, физический недостаток «близорукость» часто ассоциируется с такими чертами характера как недалёковидность, непредусмотрительность (сравните исп. **no ver más allá de sus narices** и русское **не видеть дальше своего носа**), вследствие чего соответствующие слова и выражения употребляются не только по отношению к лицам, в действительности имеющим дефект зрения, но также и по отношению к тем, кто в повседневной жизни ведет себя так, как если бы страдал близорукостью. В этой связи нельзя не вспомнить народную испанскую поговорку: **no hay más ciego que el que no quiere ver** (букв. «нет более слепого человека, чем тот, который не хочет видеть»). Выражения со значением «очкарик» весьма популярны среди детей и адресуются самому умному и прилежному ученику в классе, «заучке», «ботанику», который обычно носит очки.