

Проблема реконструкции языка в творчестве Дарио Фо

Нередко всякое упоминание о Дарио Фо начинается с перечня его заслуг и регалий: драматург, режиссер, актер, сценограф, мим, певец, танцор, выдающийся комедиант, импресарио, историк, культуролог, искусствовед. Примечательно, что даже этот внушительный список не исчерпывает всего многообразия творчества Дарио Фо. В каждом из этих направлений он оставил значительный вклад в виде многочисленных пьес, постановок, исследовательских работ и даже коллекций живописи. Без преувеличения, его можно смело назвать одной из самых ярких фигур итальянского послевоенного театра. Всемирным признанием его сценической работы стала Нобелевская премия по литературе, которую он получил в 1997 г.

Однако, в рамках этой статьи нам бы хотелось обратить внимание на еще одно достижение Дарио Фо: с одной стороны, оно является неотъемлемой частью всего творческого пути драматурга, а с другой – его нередко оставляют «за скобками», воспринимая скорее как художественный элемент актерской стилистики. А между тем, речь идет о том, что именно Дарио Фо в значительной степени принадлежит заслуга реконструкции *грамло* (*итал.* *grammelot*) – сценического языка средневековых комедиантов. На самом деле, он реконструировал не только язык, но и целый театральный жанр – «джулларату», которая занимает довольно обособленное, но, безусловно, очень значимое место в его театральной карьере.

Фактически все постановки Дарио Фо можно условно разделить на две категории: фарсовые, сатирические пьесы («Не играйте с архангелами», «Случайная смерть анархиста», «Не платят! Не платят!» и др.) и его моноспектакли, поставленные и стилизованные в лучших традициях средневековых гистрионов («Мистерия-буфф», «Рудзанте», «Непристойные сказания» и др.), которые как раз и являются ярким примером «джуллараты» (*итал.* *giullare* – комедиант, шут). По сути, это повествовательный жанр, основанный на фольклорных традициях итальянских народных рассказчиков, которые, как правило, обращаются к религиозным евангельским текстам, но представляют их в очень вольном, апокрифическом ключе. В результате, «если сатирические фарсы Фо широко известны во всем мире, переведены на разные языки и поставлены в самых разных уголках земного шара, то его моноспектакли (“джулларата”) имеют уникальный, только ему свойственный стиль, а потому остаются в значительной степени Фо-зависимыми»¹. С точки зрения формы, этот стиль, безусловно, определяется актерским талантом и харизмой самого Дарио Фо, но, с точки зрения содержания, он во многом обусловлен обращением к *грамло*.

Как известно, Италия очень богата многочисленными диалектами. Сегодня в качестве литературного и государственного языка принят язык Данте – тосканское наречие. Но, как это ни странно, по-настоящему закрепило оно свои официальные позиции сравнительно недавно – лишь в середине прошлого века с появлением телевидения. До этого на протяжении столетий Италия представляла из себя этакое лингвистическое лоскутное одеяло. Как отмечает К.М. Миклашевский, «... итальянцы еще в средние века отличались отчетливым сознанием духовной разности, существовавшей между



Дарио Фо

различными провинциями своей родины. Всеобщего итальянского патриотизма не было, может быть, именно потому, что был сильно развит патриотизм местный»².

Несложно представить, в какой затруднительной ситуации оказывался средневековый комедиант-гастролер, кочующий из одной провинции в другую. Его кусок хлеба во многом зависел от того, насколько он понравится местной публике, насколько хорошо она поймет его шутки и остроты. Поставленный в столь непростые обстоятельства, он был вынужден искать компромисс, которым и стал грамло – язык, фактически придуманный средневековыми джулларами. При этом, как справедливо подчеркивает А.М. Бибикова, «важно понимать разницу между “смесью” итальянских диалектов и грамло. Грамло – это выдуманый язык, подражающий звукам и интонациям речи, которая при помощи жестов становится понятной для зрителя вне зависимости от его происхождения и родного языка или диалекта»³. Звукоподражание животным и птицам также являлось отличительной особенностью грамло.

В одной из своих выдающихся работ Г.Н. Бояджиев, отмечая важность звукоимитации в речи средневековых гистрионов, рассказывает о сонете, который «нельзя ни описать, ни прочесть, но который можно произнести, подражая жаворонку, кошке, собаке, быку, ослу, ворону, цикаде, сороке, сове, свинье, индийскому петуху, сморкающемуся че-

ловеку, крысе, барану и жабе». И если все это в одном «сонете», как тут не «свернуть челюсти от смеха»⁴. Означенное действие, разумеется, сопровождалось активной мимикой и жестикуляцией.

Конечно, ограничиться на сцене одним лишь граммо не представлялось возможным, и поэтому джуллары активно использовали «мешанину» из диалектов. Нередко, подбирая нужное слово, они выдавали череду всех известных им наименований на самых разных говорах и наречиях – какое-нибудь да поймут.

С появлением профессиональных коллективов *Commedia dell'Arte* проблема взаимопонимания с публикой приобрела еще большую актуальность – ведь теперь все чаще актеры выбирались с гастролями далеко за пределы Италии, оказываясь в еще более чуждой им языковой среде. В эпоху Мольера *Comédie Italienne* приходилось всерьез конкурировать с французскими актерами. Использование пантомимы и многочисленных акробатических трюков издавна отличало театральную специфику *commedia dell'arte*. Вербальная выразительность всегда существовала наряду с телесной – и в XVII в. именно последняя приобрела особую значимость в преодолении языкового барьера. Кроме того, актерами стало активно разрабатываться условное сценическое наречие, которое в значительной степени основывалось на комической двусмысленности, возникающей из-за сходства двух родственных языков. Так, например, «язык Арлекина Бьянколелли не опирается на диалект. Сценический акцент актера, особенности произношения сориентированы на комические эффекты, возникающие при обращении с иностранным языком»⁵. А Скарамуш Тиберио Фьорилли и вовсе был по преимуществу мим. Он «посыпал лицо белой пудрой и всегда занимал собой просцениум, всегда старался придвинуться ближе к публике, чтобы она имела возможность воспринять и распознать все его гримасы»⁶. Каждый оттачивал свое мастерство в близкой ему актерской стилистике. Таково пестрое наследие сценического искусства, полученное Дарио Фо от своих великих предшественников.

Комментируя происхождение граммо и его использование средневековыми шутами, Дарио Фо писал: «Заклинатели толпы, способные быть понятыми всеми, даже теми, кто говорил на другом диалекте, благодаря совершенно новым выражениям, умеющие выходить за рамки слов, свободно перерабатывать их и так же свободно менять в соответствии с их звучанием и ассонансом. Языковая стилизация в сочетании с сильным мимическим действием, преодолевая привычное понимание

слова, обращалась к той сфере эмоций, которая вызывала смех и плач, презрение и сочувствие. <...> Темы использовались почти всегда религиозные, как того требовала средневековая культура, но предлагались они на совершенно новом и оригинальном языке, созданном для площадной и рыночной толпы. Это язык древних шутов, коими как раз и были джуллары»⁷.

Фо не был первопроходцем в использовании возрожденной традиции грамло. В одном из кабаре в Париже они с Франкой Рапе видели спектакль, значительная часть которого тоже шла на подобном языке. Он, однако, казался шутовством, лишенным всякого смысла. Во всяком случае, именно такую оценку увиденному спектаклю дала Франка Рапе. Язык, на котором затем играл Фо, звучал аутентичным, подлинным, передавал вполне конкретное значение. По иронии судьбы, спустя совсем немного времени Дарио Фо представилась возможность продемонстрировать французской публике свой грамло. Речь идет о его гастролях в Париже, куда в январе 1974 г. он прибыл по приглашению Министерства Культуры Франции со спектаклем «Мистерия-буфф».

Эта постановка представляет собой череду сюжетов, основанных на евангельских апокрифах – народных историях, не вошедших в каноническое Писание. Впервые Дарио Фо представил спектакль на суд зрителя в 1969 г., и с тех пор он оставался в его репертуаре больше тридцати лет. Все это время пьеса видоизменялась, корректировалась, пополнялась новыми сюжетами. В исполнении Фо апокрифические истории звучат на итальянских диалектах (как правило, северных), зачастую вперемешку с грамло. Все они связаны между собой комментариями протагониста-повествователя, коим тоже является комедиант. «В процессе комментирования актер устанавливает связь с публикой, используя разговорный итальянский (*italiano colloquiale*), чтобы ввести отрывки, созданные на диалектном койне. <...> Речь на диалекте, таким образом, становится цитируемым текстом по отношению к тому, что произносится на итальянском, который, в свою очередь, играет метадискурсивную роль»⁸. Комментарии эти нередко представляли собой культурно-исторический экскурс – он фактически погружал зрителя в обстоятельства, сопутствующие сюжету, и в значительной степени объяснял суть происходящего. Однако, легко давать пояснения, когда перед тобой италоязычная публика. Но что делать, когда нужно выстраивать диалог с залом, не зная языка – в данном случае, французского.

Для своего выступления в Париже Дарио Фо выбрал ломбардско-венецианский диалект – по мнению драматурга, он максимально близок к языку средневековых джулларов. Правда, это никак не снимало проблему общения с залом. Ведь важно было не только донести до публики общий смысл, но и передать остроту шуток, игру слов – все то, чем так богаты выступления итальянского комедианта. Тогда Франка предложила установить экран, на котором бы отображался синхронный перевод. Идея состояла в том, чтобы общение со зрителями шло не только через слово, но, главным образом, через его написание и многообразие цвета и формы используемых обозначений. Иными словами, форма и стиль, не говоря уже про цвет букв, менялись в зависимости от тона и ритма игры. Замысел был неплохой, но скорее сопроводительный, ведь все волшебство лицедейства рождалось на сцене неизменно благодаря актерскому таланту самого Дарио Фо, а не дополнительному оснащению. Следовательно, нужно было найти что-то, очень близкое и понятное французской публике.

«Мистерия-буфф» имела открытую структуру – и поэтому в Париже драматург, наряду с постоянными сюжетами («Воскрешение Лазаря», «Бонифаций VIII», «Хромой и слепой»), решил обратиться к Мольеру. В самом начале спектакля Фо удалось сказать несколько слов на французском, предупредив публику, что выступать он будет на граммофонном языке – но не того французского, который им знаком и понятен, а того, на котором изъяснялся Мольер, когда брал уроки у Скарамуша и ставил на сцене известный диалог между Скапеном и молодым сыном старого помещика.

Сюжет, предлагаемый Дарио Фо, конечно, мало соответствует мольеровскому тексту «Плутней Скапена». Скорее всего, это одна из тех многочисленных историй, которыми богато европейское театральное наследие, и которые в Средние века и в эпоху Возрождения не раз переписывались на свой манер новыми и новыми исполнителями.

Собственно, в случае с парижским выступлением Дарио Фо точность воспроизведения известного сюжета была не так уж и важна. Гораздо более значимым оказывался тот факт, что Скапен-Скарамуш как маска, как типаж был хорошо знаком и французской публике, и самому комедианту. Анализируя стилистику Фо, невольно понимаешь, что ему близок не только граммофон – как инструмент далеких предшественников, но и сама актерская манера Скарамуша, который занимал особое место в плеяде итальянских масок, вбирая в себя черты и дзанни, и Капитана.

Несмотря на то, что спектакли «Рудзанте» и *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* появятся в репертуаре драматурга несколько позднее сам рисунок этого сценического персонажа со свойственным ему здоровым примитивным началом и живой естественностью был, безусловно, хорошо знаком Дарио Фо и отвечал его актерской органике. Фактически, в ходе выступления в Париже он лишь оттолкнулся от идейной образности самих персонажей, а дальше в свойственной ему манере стал плести уже свое кружево повествования, предлагая зрителю новые обстоятельства.

Следуя привычной структуре спектакля, Дарио Фо начал с того, что в общих чертах набросал зрителю обстоятельства будущего сюжета.

Умирает крупный помещик, который успел не только сколотить приличное состояние, но и построить политическую карьеру. За свою жизнь он оброс многочисленными прихлебателями и дармоедами. И вот теперь последние очень озадачены, чтобы на освободившееся теплое местечко не поставили случайного человека. Лучше всего для них было бы увидеть в новом качестве сына покойного – прекрасного, но совершенно неопытного юношу. Очевидно, его нужно как-то подготовить к политической карьере, что называется – поднатаскать. Кто справится с этим лучше, чем ушлый пройдоха Скапен?..

И в этот самый момент Фо переходит на грамло. Совершенно меняя тон и позы, он начинает говорить на абсолютно вымышленном французском. Растягивая слова, он фальцетом обращается напрямую к публике: то пугает зрителей своей хмурой физиономией, то вдруг разражается смехом, окутанным приглушенным французским «ррр». Публика, по меньшей мере, озадачена и изумлена. «Вдруг из зала раздается голос, полный энтузиазма: “Что за прекрасный французский XVI века!”. Следом – громкий смех и аплодисменты»⁹.

Скапен проводит урок хороших манер для молодого школяра и демонстрирует ему правильную придворную походку: прохаживаясь перед ним напыщенным фанфароном, он перемежает шаги танцевальными па. При этом актер ни на секунду не останавливает свою тарбарщину... Вдруг Скапен-учитель, раздраженный бестолковостью своего ученика, восклицает на ломаном (но понятном публике) французском: «Нет, это невозможно! Это безобразие! Это кромешный ужас!». И вот уже вся его величавость стремительно сменяется на сумасшедшую сюиту, полную непристойных ругательств, которую он играет в каком-то безудержном, неистовом ритме. Но и это продолжается недолго.словно

прыгнув сальто-мортале, он снова возвращается в образ степенного Скапена и начинает пантомиму в совершенно другом стиле и на другом языке.

Фо двигается с напускной элегантностью. Он жестом показывает, как достает шпагу и будто бы совершает атаку по направлению к условному противнику. Резкий выпад, обход, пинок в зад, оплеуха, сногшибательный кувырок – и вот он уже корчит гримасу поверженному горе-фехтовальщику. Поворот на месте, Фо безжалостно протыкает живот своего воображаемого соперника. Вынимает клинок, вытирает с него кровь, пробует ее на вкус и восклицает: «Pas mal!» (*франц.* – неплохо).

Наконец, в зале раздается взрыв аплодисментов, но Фо тут же обращается к публике и кричит: «Нет, нет, этим вещам точно не надо учиться! Никакого насилия, никакой жестокости! И, главным образом, никаких деревенских замашек!». Чтобы это продемонстрировать, он тут же изображает диалог на граммо, чрезвычайно изысканный и рафинированный. Дабы передать публике изящность манер, он плавно водит в воздухе руками, словно играет на скрипке или флейте. Как всегда, ни слова не понятно, но при этом – понятно все.

Как и всякая джулларата, игра Фо редко остается в рамках благопристойности – она всегда погранична, она всегда провокационна. Юмор средневековых гистрионов – очень плотский, он всегда переводит высокий церемониал в низовой план. В своем хрестоматийном исследовании М.М. Бахтин справедливо отмечает, что «народный смех, организующий все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует»¹⁰. При этом он подчеркивает, что уже в «Дон Кихоте» Сервантеса «в приватно-бытовой сфере жизни отъединенных индивидов образы телесного низа, сохраняя момент отрицания, почти полностью утрачивают свою положительную рождающую и обновляющую силу; порывается их связь с землей и космосом, и они сужаются до натуралистических образов бытовой эротики»¹¹. Но если у Сервантеса этот процесс еще только в самом начале, то в XX в. он уже сложился и приобрел устойчивые формы этикета. А потому работа с подобным материалом несет в себе определенные ограничения и даже опасности.

Дарио Фо неоднократно отмечал сложности, с которыми сталкивался, обращаясь к драматургическим текстам Средневековья и Возрождения. В особенности, когда работал над спектаклем «Рудзанте». И дело не только в том, что многое из того, над чем смеялись в XVI в.,

в XX в. было уже не так смешно, а в том, что сам язык Рудзанте требовал серьезной доработки и адаптации для современного зрителя. Многие моменты в пьесах Анджело Беолько сегодня кажутся тяжелыми, неясными, ибо погружены в непонятный нам исторический контекст. Рассуждая о драматургии великого комедианта, Дарио Фо подчеркивает, что падуанский язык Рудзанте – это язык в значительной степени выдуманный, переделанный на основе идиом южной Италии и других романских языков Европы, как, например, испанского, ладинского, французского, не говоря уже про саму латынь. Это был язык весьма непривычный даже для современников Беолько – а потому будет недостаточно просто перевести его пьесы на современный итальянский. «Если мы хотим снова сделать живым язык Рудзанте, его нужно целиком придумать заново <...> и сделать понятными фразы в рамках нашей повседневной культуры, – писал Фо. – <...> Чрезвычайно трудно управлять основными комическими механизмами (первичные из которых – реплики, вторичные – сама структура пьесы), не упуская из вида исторические события, произошедшие шесть веков назад, и сохраняя при этом исконную лексику комических оборотов»¹². Таким образом, мы видим, что для реконструкции языка Джулларов очень важным оказывается не только исторический контекст описываемых событий, но и его адаптация к контексту сегодняшнего дня.

Дарио Фо, увлеченный наследием народной итальянской культуры, профессионально изучающий историю европейского (и не только) театра, безусловно, знал и виртуозно владел многими инструментами актерской игры средневековых комедиантов, как то: диалекты, граммо, богатейшая мимика и жестикация. Все эти приемы он умело использовал на сцене. В значительной степени именно язык средневековых Джулларов – его реконструкция и адаптация к современному зрительскому восприятию – стал отличительной чертой всего творчества Дарио Фо.

¹ *Scruideri A. Unmasking the Holy Jester Dario Fo // Theatre Journal. The Johns Hopkins University Press, May 2003. Vol. 55. No 2. P. 277.*

² *Миклашевский К.М. La Commedia dell'Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017. С. 80.*

- ³ *Бибикова А.М.* Вербальная и невербальная коммуникация актера со зрителями в спектакле Дарио Фо «Мистерия-буфф» // Международная научно-практическая конференция Italiano sul Palcoscenico / Итальянский язык на сцене: семиотические коды в жизни и в профессии. М.: МГЛУ, 2021. С. 46.
- ⁴ *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л.: Искусство, 1973. С. 82.
- ⁵ *Молодцова М.М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 46.
- ⁶ Там же. С. 57.
- ⁷ *Manin G., Fo D.* Il mondo secondo Fo. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. P. 85.
- ⁸ *Бибикова А.М.* Указ. соч. С. 46.
- ⁹ *Fo D., Rame F.* Nuovo manuale minimo dell'attore. Milano: Chiarelettere, 2015. P. 185.
- ¹⁰ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015. С. 12.
- ¹¹ Там же. С. 14.
- ¹² *Fo D., Rame F.* Ruzzante. Milano: Ugo Guanda Editore, 2018. P. 5.