

А. П. СКЛИЗКОВА

(Владимирский государственный университет
им. А. Н. и Г. Н. Столетовых)

**ЖАНР LEGENDENSPIEL КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ
ТРАНСФЕР В ДРАМЕ Г. ГАУПТМАНА
«ЗАЛОЖНИЦА КАРЛА ВЕЛИКОГО»**

В драме Гауптмана 1908 года «Заложница Карла Великого» (“Kaiser Karl Geisel”) речь идет о короле Карле, который любит свою пленницу — саксонку Герзуинд, но боится себе признаться в этом. Карл забирает ее из монастыря, в котором она жила раньше, заботится о ней, окружает роскошью. Но девушка (Герзуинд, 16 лет) пугает короля своей веселостью и чрезмерной, как кажется Карлу, живостью. Ее внутренняя установка на свободу, желание поступать так, как велит сердце, раскованность и чувственность не принимается Карлом. Узнав, что Герзуинд танцевала нагая при свете луны, он приходит в ярость и изгоняет девушку. Позже Карл раскаивается, признаёт её невиновность, но успевает лишь на погребальный обряд — Герзуинд умирает от яда, данного Эркамбальдом, религиозным фанатиком, одним из приближённых короля.

Следует особое внимание обратить на жанровое определение «Заложницы Карла Великого» — Legendenspiel. В русском переводе — драматическая легенда — не принимается в расчёт слово «игра», входящее, как можно заметить, в состав сложного существительного. Между тем именно оно позволяет возвести жанр в высокий статус межкультурного трансфера. Определение богословского писателя Римско-католической церкви Исидора Сивильского (560—636), назвавшего в своём энциклопедическом труде «Этимология» переводчика транслятором (translator) [Исидор Сивильский 2006: 28], оживает в современных трактовках модерна. Немецкие литературоведы выдвигают древний, но вечно новый термин “Transfer” и говорят о процессе посредничества (“Vermittlungsprozess”) [Kemper 2004: 60], они применяют термин в качестве некоего креативного акта самого процесса понимания, что способствует обновлению, трансформации [Vietta 2001: 27]. Термин “Transfer”, таким образом, в известной степени возвращается к своей почти первоначальной критической функции, в частности ко времени I в. Папий Иерапольский в сохра-

нившихся фрагментах «Истолкования изречений господних» называет себя интерпретатором истины, которую он толкует не для тех, «кто повторяет заповеди других людей... а кто желает слушать живой, остающийся в душе голос» [Папий Иеропольский 2003: 220]. В самом принципе толкования Папия уже заложен исток будущей модернистской трансляции. Акцент раннехристианского писателя на «живой голос» не только закладывает основы новозаветной канонической традиции, но и предусматривает момент недоверия к ней: не повтор непреложного, изначально заданного, а личное раскрытие самоочевидных истин.

Можно заметить, что понимание межкультурного трансфера тесно связано с принципом игрового движения «туда-сюда». Впервые о таком движении упомянул голландский психолог Ф. Бойтенданк — “hin und her bewegung” [Buytendijk 1933: 54], подчеркнув тем самым один из ведущих признаков и принципов игры. Игра может быть представлена в качестве главного правила модерна, который есть активное движение вперёд (игровое «сюда») и не менее активное движение назад (игровое «туда»). Акцент в игре на движение, обновление в бесконечном повторении позволяет говорить о её внутренней причастности, её идентичности специфике модернистской трансляции в отношении культурной традиции: отталкивание от неё и одновременное притяжение к ней, принятие традиционных канонов и их забвение, глубокое погружение в традицию и её современное обновление. Благодаря игре, её самотрансляции, традиция непрерывно обновляется, не становится мёртвой. Игра-трансляция преодолевает временные расстояния, дистанции между «минувшей культурной эпохой, которой принадлежит текст, и самим интерпретатором» [Ricoeur 2003: 60]. Свободному ходу модернистской мысли присуще игровое начало, посредством которого писатель-модернист постигает литературные явления в единстве и непрерывности. Игра, тем самым ориентируется на процессуальность понимания далёкого и близкого прошлого, настоящего и будущего, создаёт своим собственным существованием вечный игровой пласт модерна «туда-сюда». Игра поэтому всегда вбирает в себя культурный опыт, опыт истории, опыт познания традиции посредством непрерывной модернистской интерпретации.

Подобный процесс (уточню ещё раз — возведение игры в высокий статус межкультурного трансфера) наиболее отчётливо прослеживается при интерпретации эпитафии к драме «Заложница Карла Великого». Он игровым образом транслируется, становясь тем самым культурным посредником между эпохами. Гауптман даёт выдержку по-итальянски из произведения «Шесть дней» (“Le sei giornate”) венецианского ученого, археолога, сенатора, писателя Себастьяно Эриццо (Sebastian Erizzo) (1525—1585). Эриццо, композиционно почти повторяя «Декамерона» Боккаччо, рассказывает о группе студентов из университета Падуи. Они встречаются по средам в июне

и июле в великолепном саду за городом и передают друг другу истории, кажущиеся им интересными и увлекательными. Эриццо называет их событиями — *Avvenimenti*. Гауптмана интересует второе *Avvenimenti*, именно в нём речь идёт о короле Карле, о его любви к прекрасной деве. Чувство короля было столь сильно, пишет Эриццо, что Карл стал порочен, душа его так была пленена нежными ласками, что он забыл о славе и чести, пренебрёг думами об управлении государством (“*Fu guestro re di si fervente amore acceso di costei, cosi perduto, ed ebbe l’animo cosi corrotto dalle sue tenete carezze e lascivie, che non curando il danno, che per tal cagione nella fama e nell’onore ricevca, ed abbandonati i pensieri del governo del regno...*”) [Hauptmann 1908: 7].

Текст учёного венецианца предстаёт перед Гауптманом как знаковый игровой феномен, как та легенда прошлого, которая требует глубокого постижения и неперемного модернистского переосмысления. Гауптман тематически сохраняет верность той части *Avvenimenti* итальянского автора, где речь идёт о сильнейшем чувстве Карла к молодой девушке. Однако немецкий драматург, перетолковывая предание, производит духовную ревизию незыблемых для Эриццо понятий. Гауптман не приемлет морализаторский тон, который зачастую доминирует в *Avvenimenti* Эриццо, его основную назидательную линию, чрезмерное акцентирование нравственных проблем [Кгарре 1906: 273]¹. Напротив, Гауптман ощущает, что Эриццо выходит за рамки собственной концепции нравственности², наделяя свои *Avvenimenti* той культурной силой, которая постепенно раскрывается через последующее игровое восприятие древних легенд. Поэтому Г. Гауптман, обращаясь к жанру легенды, ориентируется не на «актуальные связи» — внешние героические деяния короля Карла: обилие успешных войн, продолжительная борь-

¹ В произведении «Шесть дней», созданном во второй половине века Чинквеченто, ощутима бесспорно ренессансная традиция, не случайно Эриццо использует различные источники, в первую очередь античные. Так, произведения Валериуса Максимуса (*Valerius Maximus*), римского историка I в., чрезвычайно интересны Эриццо, в частности книга В. Максимуса «Слова и деяния, достойные памяти» (“*Factorum et dictorum memorabilium libri*”). Это сборник рассказов, одни из них повествуют о добродетели, другие о пороках. Кроме того, Эриццо обращается к произведениям Цицерона, Салюстия, Диодора, венецианского сенатора XVI в. интересуют деяния великих людей, пример которых может быть предложен потомкам в качестве назидания.

² Действительно, не принимая чрезмерного, как ему кажется, жизнерадия Ренессанса, Эриццо во многом смыкается со взглядами его творцов. Так, во второй *Avvenimenti* Эриццо ссылается на письмо Петрарки к кардиналу Коллоне от 21.06.1333 г., в котором мастер сонетов пишет о любви уже немолодого Карла Великого. Будучи петраркистом, преклоняясь перед творениями своего соотечественника, Эриццо невольно принимает его взгляды, касающиеся силы страсти, пыла чувств, обновления души благодаря любовному душевному волнению и переживанию.

ба с саксами, сохранение классического наследия, введение особой системы образования. Всё это, бесспорно, важно и интересно, но в глазах Гауптмана значительность короля проявляется в том, что он полюбил прекрасную девушку Герзуинд, доверился себе, обрёл ту внутреннюю детскость, которой ему так не хватало раньше. Именно подобное обновление души, к чему Карл, как показывает Гауптман, столь сильно стремился, и сделало его Великим, сохранило для потомков значение и его деятельности, и цельности его внутреннего облика. Сам принцип легенды, её смысловая наполненность игровым образом перетолковывается немецким драматургом. Как пишет современный исследователь Н. Луман (1927—1998), «смысл являет себя во времени, возникает единый вневременной текст» [Luhmann 1997: 98]. Такой текст имеет тенденцию к игровой самореконструкции, внутри его глубинной структуры вершится процесс самоиграния, самопереосмысления.

Для доказательства данной мысли стоит обратить пристальное внимание на образ кольца, игровая роль которого весьма значительна. По тексту Гауптмана Карл даёт кольцо Алкуину как забаву, оно должно распасться на семь колечек, из которых потом опять составится одно (“...dies ist ein Ring, ein Spielzeug, / ...in sieben Ringlein fällt es auseinander: / mach aus den sieben — einen wiederum, / und dann bedenkte eins...”) [Hauptmann 1908: 97]. Кольцо называется игрушкой, с ним развлекаются, оно может скрасить досуг. Но, как видно, главное его назначение довольно серьёзное — части должны сложиться в целое, а целое вновь разделиться на части. Бесспорно, в данном случае Гауптман фокусирует внимание на древней философской истине, на понимании жизни как структурной взаимосвязи целого и частей, на их самореализации и переходе одно в другое. Но, поэтически философствуя о человеке и мире, Гауптман акцентирует весьма значительный игровой пласт данной философии: целое как бы распадается само по себе, собрать воедино его практически невозможно. Жизнь как гармоничное целое должна быть самопостигаема, самореализована. В этом и состоит принцип игры: она бесконечна, никогда не заканчивается, играет сама с собой. Недаром Алкуин в дальнейшем говорит Карлу, что не смог справиться с кольцом. Карл, находясь в ярости от поведения Герзуинд, отбрасывает от себя кольцо, его подхватывает Герзуинд, утверждая, что теперь ни за что с ним не расстанется. Король озабочен судьбой кольца, спрашивает потом девушку, зачем она его взяла, ответа на свои вопросы не получает.

Такова история кольца, которая вершится (играется) в рамках драматического текста «Заложница Карла Великого». Важно учитывать, что игровой образ-предмет (Spielzeug) гармонично входит и сочетается с игровым жанром (Legendenspiel). Гауптмана в данном случае можно назвать ироником, суть которого Р. Рорти видит в том, что он всегда ощущает необходимость перемен, главное для ирони-

ка, считает Рорти, непрерывный процесс пересоздания, поскольку он «признаёт, что аргумент, выраженный в его сегодняшнем словаре, не может быть полностью подтверждён» [Rorty 1987: 220]. Для такого подтверждения, создания «нового словаря» по Рорти, Гауптман связывает текст Эриццо с размышлениями Г. Лессинга. Под пером немецкого драматурга на рубеже веков вершится процесс модернистской сублимации — более древний текст осмысливается через относительно современный, как бы переходит в него, мысли итальянского писателя смыкаются со взглядами немецкого художника слова эпохи Просвещения. Можно говорить о том, что Гауптман получает ответ на сложности и загадки произведения Эриццо через собственное восприятие и глубокое личное переживание «Натана Мудрого» Лессинга, на одну воспринимаемую традицию накладывается другая, что приводит в итоге к переориентации смыслового содержания обеих, созданию личного, индивидуального взгляда на поставленную проблему.

Так, в тексте С. Эриццо, во втором *Avvenimento*, речь идёт о кольце Фастреды. Это магический перстень, исполняющий желания, он достался Фастреде от предков. Именно с его помощью девушка смогла стать женой Карла, который столь сильно в неё влюбился, что забросил государственные дела. Когда же Фастрада умерла, долгое время не желал расставаться с её телом и возвращаться к прежней жизни. Эриццо оценивает кольцо как могущественный любовный талисман, полный колдовской, враждебной силы. Она затуманивает сознание того человека, на которого направлена вся его враждебная мощь.

Гауптман, играя с текстовым смыслом своего собрата по перу, не может полностью принять подобную трактовку волшебного перстня. Драматург, пересматривая основные положения *Avvenimenti* Эриццо, выходя за пределы его текста, внутренне соотносит его с духовной позицией Лессинга. Он, как известно, в драматической поэме «Натан Мудрый» (“*Nathan der Weise*”) в уста своего героя вкладывает притчу о кольце: по образцу одного созданы три других, истинным является каждое кольцо, но лишь в том случае, если носитель и обладатель считает его заветным (“*So glaube jeder sicher seinen Ring / Den echten*”) [Lessing 1978: 85]. Саладин, которому Натан рассказывает эту историю, воспринимает её религиозный аспект: каждая религия значительна и истинна, разделённая на ветви, три кольца в притче Натана, она имеет единую незыблемую основу.

Однако в поэтическом творении Лессинга речь идёт не только о религиозном равенстве. Глобальная мысль о взаимной согласованности частей, о разделённом целом, которое в любом случае должно соединиться в себе самом, распространяется Лессингом на все принципы мироздания, на основы человеческой экзистенции. Именно так понимает Гауптман притчу Натана. Поэтому кольцо в «Заложнице Карла Великого» становится глобальным символом жизни, сим-

волом свободы, символом детскости. Отбросив от себя кольцо, Карл тем самым отрекается от самого себя, от всего того доброго, светлого, чистого, юного, что было им открыто в себе благодаря общению с Герзуинд.

Драма Гауптмана, логически выстраиваемая по принципу игровой переворачиваемости текста Эриццо, сопоставляется с «Натаном Мудрым». Из осмысления глубинного содержания произведения Лессинга Гауптман старается получить ответы на вопросы, не вписывающиеся в жизненное пространство *Avvenimenti* Эриццо. Характерно, что в поэтическом творении драматурга XVIII в. кольцо представлено как дар любимой женщины (“...aus lieber Hand besaß”) [Lessing 1978: 81], опаловое кольцо обладает таинственной силой. Не являясь любовным талисманом, как в истории Эриццо, оно, тем не менее, вызывает расположение и других людей, и бога к тому, кто его носит (“Und hatte die geheime Kraft, vor Gott / Und Menschen angenehm zu machen”) [Ibid.]. Тем самым делается возможным перенос образа кольца с любовного талисмана, как он представлен в тексте Эриццо, на его всеобщую жизненную энтилехийную сущность. Именно так Лессинг подаёт загадку кольца, оно не действует вовне, не привлекает сердца само по себе, только душа владельца, раскрытая во всей своей бездонной глубине, наделяет перстень магической властью, придаёт ему несокрушимую силу. Она может быть приумножена, что произойдёт в том случае, если владелец (в тексте Лессинга — владельцы, три брата), наделённый детской ребячливостью, привнесёт в мир любовь, бескорыстие, кротость, тогда сила камня никогда не иссякнет (“...komme dieser Kraft mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster Egebenheit in Gott...Bei Kindes — Kindeskindern äußern, / So lag ich über tausend tausend Jahre / Sie wiederum vor diesen Stuhl...”) [Ibid.: 85].

Это тот момент, который в очень сильной степени связывает «Натана Мудрого» Лессинга с «Заложницей Карла Великого». Понятие детско-детской ребячливости (*Kindes — Kindeskindern*) является ключевым в этой драме. Король Карл приобрёл его, но вскоре утратил и, говоря словами Лессинга, не пожелал приумножить силу кольца любовью и кротостью. Напротив, король, приходя в страшный гнев и отталкивая от себя Герзуинд, доказывает собственное бессилие, своё неумение и нежелание справиться с жизнью, со свободой, со светом внутреннего раскрепощения.

Кольцо остаётся у Герзуинд, она не возвращает его Карлу. Кажется, что данная драматическая установка интенционно связывает «Заложницу Карла Великого» со смысловой ситуацией второго *Avvenimente* Эриццо — Фастрада спрятала магический перстень, поэтому даже после смерти жены король не может освободиться от неё. Однако Гауптман, лично переживая и переосмысливая текст как Эриццо, так и Лессинга, переносит внимание в несколько иную сферу. Карл рассказывает Алкуину, что кольцо стало его трево-

жить, он часто видит во сне Герзуинд, спрашивает её о кольце, она отвечает, что король может прийти и посмотреть (“...denn der Ring in jedem Traum mich wartert, ...sie gab zur Antwort: komm und sieh”) [Hauptmann 1908: 14]. Король, как показывает Гауптман, должен ощутить силу кольца в себе самом, прозреть его в себе.

В душе Карла совершается внутренний переворот, который Гауптман передаёт через особую языковую поэтическую образность: мысль короля скулит (“...wo seine Sinne bettelten”) [Ibid.: 183]. Оксюморонное соединение несоединимого, слияние противоположных свойств — животного визга в самом процессе человеческого мышления — языковое свидетельство важного события, совершаемого в душе Карла. Король стремится к гармонии, зримо воплощённой через кольцо, имеющего форму круга. Круг в качестве солярного символа — жизненной энергии, даруемой солнцем, как символ перерождения и обновления, становится в тексте Гауптмана внутренней эмблемой короля Карла. Он убедился, что дитя, отныне только так определяет он Герзуинд, невинно и целомудренно, желает вновь увидеть её, но прибывает лишь на похороны Герзуинд.

В финальных сценах Карл ведёт молчаливый внутренний разговор с умершей. Драматически такой разговор передаётся через особые жесты, мимику, наконец, молчание. Карл никого не слушает, не отрывает взгляда от умершей, наклоняется к ней, она притягивает его. Он забывает обо всём, лишь когда вокруг него воцаряется молчание, Карл относительно приходит в себя. В его речах возникает образ разорванного мира, разрыв этот проходит через его сердце. Чтобы он затянулся хотя бы отчасти, надо, говорит король, следовать за мёртвыми, учиться понимать их молчание (“...und diese Tote soll uns führen! / und Gersuind und wir schreiten hinter dir / und sei es mitten unter meine Sippe! / und ...wo dein toter Finger hinweis, /... ich liebte sie! /..daß ich noch von Kindern lerne!”) [Ibid.: 152, 155, 157]. Карл обращается и к Герзуинд, и к себе самому. В основе всей его речи заложено соединение несоединимого, в первую очередь смерти и жизни. Именно мёртвые ведут за собой живых, молчание почивших приводит к разговору с собой, к постижению тех тайн души, которые прежде казались недоступными. Карл нашёл теперь загадку кольца, обрёл его в душе, соединил прежде разъединённые звенья. Доказательством является особый символический жест Карла в финале — он поднимает меч, вызывая этим восторженные крики толпы. Они считают, что Карл отныне вновь принадлежит им, одержит победу над датчанами, вражеские полчища которых уже подступают к Аахену. Однако данный жест короля Карла не означает его стремления расквитаться с внешними врагами, как думают все. Карл стал действительно Великим — поднимает меч как знак победы над собой, отныне он будет бороться за свободу, за красоту, за любовь, бороться ради Герзуинд, ради детства.

Литература

- Исидор Сивильский 2006 — *Исидор Сивильский*. Этимология. СПб., 2006.
- Папий Иеропольский 2003 — *Папий Иеропольский*. Фрагменты и свидетельства // Писания мужей апостольских. М., 2003. С. 201—312.
- Buytendijk 1933 — *Buytendijk F.* Wesen und Sinn des Spiels. Berlin, 1933.
- Hauptmann 1966 — *Hauptmann G.* Kaiser Karl Geisel // *Hauptmann G.* Ausgewählte Dramen in vier Bänden. Berlin, 1966. Bd. III. S. 150—302.
- Krappe 1906 — *Krappe A.* The sources of Erizzo's Sei Giornate. Berlin, 1906.
- Kemper 2004 — *Kemper D.* Ideengeschichte vs. Transferforschung // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М., 2004. С. 51—60.
- Lessing 1978 — *Lessing G.* Natan der Weise // *Lessings Werke* in fünf Bänden. Berlin und Weimar, 1978. Bd. II. S. 5—157.
- Luhmann 1987 — *Luhmann N.* Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1987.
- Ricoeur 2003 — *Ricoeur P.* Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik // *Texte zur Literaturgeschichte der Gegenwart*. Stuttgart, 2003. S. 56—70.
- Rorty 1992 — *Rorty R.* Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M., 1992.
- Vietta 2001 — *Vietta S.* Ästhetik der Moderne. München, 2001.

ZUSAMMENFASSUNG

“Legendenspiel — Gattung als interkultureller Transfer in Gerhart Hauptmanns “Kaiser Karls Geisel”

In Hauptmanns Drama “Kaiser Karls Geisel” bekam die Gattung Legendenspiel den Stellenwert eines interkulturellen Transfers. Das dem Drama vorangehende Epigraph konzentriert die Aufmerksamkeit auf der Tradition der “Avvenimenti” von Sebastiano Erizzo (1525—1585), die Hauptmann auf spielerische Weise modernistisch wiedergibt. Der deutsche Dramatiker interpretiert auch das Drama “Natan der Weise” von Lessing um. Er unternimmt eine geistige Revision seiner Hauptbegriffe und schafft seine eigene historische Sage als Spiel der Schöpferkräfte. Hauptmanns Interesse richtet sich nicht auf die “aktuellen” politischen Taten des Kaisers, sondern auf die innere Notdurft seiner Seele, einerseits auf die Liebe zu Gersuind und andererseits auf die Erlangung jener Kindlichkeit, die ihm früher so fehlte. Gerade das zeichnet Karl so aus, begründet für die Nachwelt die Bedeutung seiner Tätigkeit auch die Ganzheit der inneren Gestalt.