

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117
EDN ZIYOJL
УДК 792.03(450):792.09+ 821.131.1-22

Ю. В. Новохатская
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3323-0633

Проблема народной религиозности в творчестве Дарио Фо

АННОТАЦИЯ

Моноспектакль Дарио Фо «Мистерия-буфф» считается одной из главных работ драматурга, его визитной карточкой. Эта постановка представляет собой череду историй, основанных на евангельских апокрифах — библейских сюжетах, не вошедших по каким-то причинам в официальные каноны. Причины эти драматург видит в народном происхождении данных историй, в их остроте и злободневности. При кажущейся легкости и простоте, они наполнены бунтарским, свободолюбивым духом, явно идущим вразрез с официальной доктриной власти.

Как истинный джулларе (от ит. *giullare* — комедиант, шут), Дарио Фо рассказывает эти сюжеты со сцены, будучи один на один со своим зрителем. Такая форма общения с публикой была ему близка. Объяснение этого феномена во многом кроется в детстве драматурга, в том окружении, в котором он вырос. Значительная часть настоящей статьи посвящена обзору первых лет жизни Дарио Фо и его общению с народными рассказчиками из окрестностей озера Маджоре, которые, безусловно, оказали сильное влияние на его личностное и профессиональное становление.

Все богатство народной итальянской культуры комедиант раскрывает через аспекты народной итальянской религиозности. Далекий от официальной церкви, он оказался невероятно близок фольклорным традициям и национальным культурным ценностям. Главная цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проанализировать и раскрыть значение «веры простецов» в творчестве Дарио Фо, а также продемонстрировать то социально ангажированное преломление, которое она приобрела, на примере его ключевого произведения «Мистерия-буфф».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дарио Фо, «Мистерия-буфф», народные рассказчики, апокрифы, итальянский театр, народность.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117
EDN ZIYOJL
УДК 792.03(450):792.09+ 821.131.1-22

Yuliya V. Novokhatskaya
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3323-0633

The problem of folk religiosity in the creative work of Dario Fo

ABSTRACT

Dario Fo's one-actor performance "Mystery-buff" is justly considered one of the playwright's main works, his hallmark. This production is a series of stories based on the Evangel apocrypha — biblical stories that, for some reasons, were not included in the official canons. The playwright sees such reasons in the folk origin of these stories, in their poignancy and topicality. Seemingly light and simple, they are nevertheless filled with a rebellious, freedom-loving spirit, that obviously goes against the official doctrine of power.

As a true giullare, Dario Fo tells these stories from the stage while being one-on-one with his spectators. This form of communication with the audience was very close to him. The explanation for this phenomenon lies largely in the playwright's childhood and the environment in which he grew up. Consequently, a significant part of this article focuses on the first years of Dario Fo's life and his communication with the folk storytellers of Lake Maggiore, who, definitely, greatly influenced his personal and professional formation.

The comedian reveals all the wealth of Italian folk culture through the prism of Italian folk religiosity. Being far from the official church, he turned out to be incredibly close to folk traditions and national cultural values. The main purpose of this article is to analyze and reveal the meaning of the "faith of the commoners" in the art of Dario Fo, as well as to demonstrate the social angle that acquired, as exemplified in his key work "Mystery-buff".

KEYWORDS

Dario Fo, "Mystery-buff", folk storytellers, Biblical apocrypha, Italian theatre, national spirit.

«Я атеист и в Бога не верю» — эту фразу нередко можно встретить в многочисленных книгах и интервью Дарио Фо (1926–2016). Убежденный коммунист, никогда не состоявший в коммунистической партии, в еще большей степени он был убежденным гуманистом, для которого свобода и достоинство простого человека всегда оставались неизменными ценностями. Выдающийся мастер итальянской сцены — режиссер, актер, сценограф, нобелевский лауреат, создатель собственного театра — пожалуй, самый народный из всех итальянских драматургов. Даже не веря в Бога, он оставался Богом поцелованным. Свои заветы он проповедовал не с церковной кафедры, а с театральных подмостков — но их искренность, глубина и человечность не уступали католическим канонам. Во многом поэтому его творчество нередко вызывало «острую полемику со стороны, казалось бы, столь несхожих групп, как католическая церковь и коммунистическая партия» [1, р. 9].

Однако, несмотря на всю яркость и самобытность личности Дарио Фо, несмотря на его колоссальный вклад в развитие мировой драматургии, в отечественном театроведении его фигура остается мало изучена. Пожалуй, наиболее точное описание жизни и творчества Дарио Фо на данный момент принадлежит М. Г. Скорняковой, которое она представила в сопроводительной статье, опубликованной в сборнике «Драматурги — лауреаты Нобелевской премии» [2]. Не менее значимой остается исследовательская работа Е. Н. Рогозиной [3], часть которой посвящена творчеству великого комедианта, но рассматривает она его в контексте итальянской игровой традиции XX века наряду с другими выдающимися художниками (Феллини, Антониони, Пиранделло, Стрелер).

Представленные в настоящей статье сведения почерпнуты главным образом из италоязычных и англоязычных научных источников и впервые вводятся в научный оборот отечественного театроведения.

Богатство зарубежных информационных ресурсов в данном случае абсолютно закономерно, так как и сегодня фигура Дарио Фо вызывает немалый интерес у исследователей всего мира. Это неудивительно, ведь под его талантливый пером рождались пьесы, многие из которых стали известными далеко за пределами Италии, — гротескные, злободневные, полные юмора и сатиры. Безусловно, они носили острый, социально ангажированный характер. С самого начала своего творческого пути Дарио Фо не боялся идти вразрез с существовавшей на тот момент политической доктриной. В своих многочисленных интервью он открыто говорил о том, что его «цель остается неизменной — предложить театр, который бы отражал социальную несправедливость, изобличал пороки людей, в чьих руках находится власть» [4, р. 77]. Нередко Фо становился объектом особого внимания со стороны правящих (и не только) кругов. С итальянской цензурой 1950–1960-х годов [5, с. 62–67] он сталкивался не раз, но подобный опыт не только не останавливал драматурга, а скорее, наоборот, вызывал у него творческий азарт. В этом не было безрассудства: довольно рано Фо понял, что у него есть мощный и надежный инструмент в борьбе с политическими притеснениями — безоговорочная

любовь публики, тот горячий отклик, который он находил в зале. Талант, юмор, артистизм способны разрушить любые стены, в том числе и на пути к зрительским сердцам. «Не играйте с архангелами», «Случайная смерть анархиста», «Свободная пара» — пожалуй, наиболее известные произведения Дарио Фо, полные едкой сатиры, направленные против бюрократии, неравенства, общественного произвола.

Однако было бы крайне несправедливо ограничивать творчество драматурга исключительно рамками политического театра. «В своем оригинальном прочтении пьесы Фо богаты поэтической игрой слов, замысловатой ритмической структурой и визуализированными отсылками к средневековой живописи — которые, увы, нередко теряются при переводе на другие языки» [6, р. 171]. Кроме того, «несмотря на всю серьезность тем, его постановки всегда сохраняют видимое очарование и волшебство детского театра» [7, р. 76]. Пожалуй, самым очевидным доказательством всей глубины и богатства художественного мира Фо служит пьеса, которая стоит особняком по отношению ко всем остальным, — пьеса, которую он исполнял более тридцати лет. Во многом благодаря этому произведению Дарио Фо получил Нобелевскую премию по литературе с формулировкой «за то, что он, подражая средневековым шутам, порицает власть и защищает достоинство угнетенных» [8, р. 4]. Речь, конечно, идет о «Мистерии-буфф», чье название нередко ассоциируется с одноименной пьесой В. Маяковского. Дарио Фо был хорошо знаком с творчеством советского поэта и давал высокую художественную оценку его работам, однако вдохновение для создания своего спектакля, своей «Мистерии-буфф» Фо черпал отнюдь не в произведении русского футуриста, а в итальянской народной культуре — именно к ее основам устремляется драматург, изучая наследие средневековых менестрелей.

Пьеса была написана и поставлена в 1969 году, хотя эта точка отсчета весьма условна, так как и задолго до этого Фо неоднократно обращался к сюжетам евангельских апокрифов, которые легли в основу всего произведения. На протяжении многих лет «Мистерия-буфф» дорабатывалась, видоизменялась, пополнялась новыми сюжетами. Собственно, эту пьесу Дарио Фо даже не столько писал, сколько реконструировал, опираясь на средневековые тексты, переводя и адаптируя их к реалиям сегодняшнего дня. Работая с таким материалом, Фо проявил себя не только как драматург, но и как профессиональный историк, культуролог: он не просто заимствовал сюжеты, он их пристально исследовал. Для него было недостаточно воспроизвести фабулу — Фо подробно изучал исторические обстоятельства, причинно-следственные связи, повлиявшие на появление того или иного фольклорного предания.

Что такое апокриф? Это библейская история, не вошедшая по каким-то причинам в официальные церковные летописи. В чем кроются эти причины? Чем эти народные байки так не угодили священнослужителям? Вот главный вопрос, которым задавался Дарио Фо. Очевидно, что он нашел на него ответ: все эти сказания повествуют не о Боге, а о людях, которые этого Бога ищут в своем сердце, а не на небе и тем более не под сводами соборов.

«Мистерия-буфф» представляет собой череду удивительных историй, написанных в абсолютно оригинальном, народном духе. Среди них мы находим и сатирический рассказ «Каин и Авель», он же «Бедный карлик» (“Роег папо”, что с ломбардского языка скорее переводится как «бедный малыш» и часто используется матерями в качестве обращения к собственным детям). Особенность этой истории заключается в том, что она хоть и повторяет сюжет известной ветхозаветной притчи, на самом деле являла собой этаким перевертыш, где симпатия автора, а вместе с ним читательская, неожиданно оказывалась на стороне старшего брата. Каин у Фо — несчастный карлик, который пытается подражать прекрасному Авелю, но его постоянно преследуют неудачи. Охваченный ревностью, терзаемый гордостью, он не справляется со своими чувствами. Доведенный до отчаяния, он убивает Авеля — а убив, разражается слезами раскаяния, на что Бог, уже тогда представленный у Фо весьма самодовольным и снисходительным, заявляет: «Оставьте Каина! Это моя вина. Должен признать, парнишка получился у меня не очень удачно. Бедный карлик!» Важно отметить, что и сам автор дает своему герою оценку «земную», лишённую религиозной патетики. По мнению Дарио Фо, Каин — это человек, а Авель — святой; и человек, несовершенный, со всем своим гневом, со всей своей болью, ему нравится больше, нежели святой, благоразумный и непогрешимый.

Драматург утверждал, что эта симпатия к простому человеку со всеми его слабостями есть главный ключ к его театру и, что немаловажно, к «Мистерии-буфф». Да, очевидно, что именно эти слабости делают героев пьесы такими понятными, близкими нам сегодня, но очевидно также и то, что с такой сюжетной трактовкой войти в некий официальный канон у них, пожалуй, не было шансов: многие персонажи этих историй позволяли себе думать, бунтовать и высмеивать — но Бога ли? Гораздо хуже: власть имущих и отцов церкви.

Надо признать, что и в XX веке эти апокрифы в интерпретации Дарио Фо вызвали бурное негодование священнослужителей. «Газета Ватикана “Римский обозреватель” назвала “Мистерию-буфф” самой богохульной постановкой в истории и обвинила Фо в идеологическом насилии, направленном якобы против религиозных ценностей итальянцев, но на самом деле — имеющей своей целью (ни много ни мало!) дезинтеграцию всего итальянского государства <...> Несмотря на то, что пьеса обращает зрителя к Средневековью, автор постоянно подчеркивает связь и проводит поразительные параллели с днем сегодняшним» [1, р. 12]. И помогает ему в этом вереница удивительных персонажей — от пьяниц и блудниц до шутов и ангелов, — словно сошедших со страниц исторических рукописей, которые хранятся в архивах итальянских монастырей; все они оживают перед нами благодаря блестящему таланту Дарио Фо.

«Кроме сатирических фарсов, которые переведены и широко известны во всем мире, Фо также сумел создать (а точнее, воссоздать. — Ю. Н.) уникальный, только ему свойственный вид спектакля — “джулларату”. Основанная на различных элементах народных представлений и традициях устных



Фото 1. Дарио Фо. Сцена из спектакля «Мистерия-буфф». 1977. Трансляция спектакля по итальянскому телевидению RAI / Dario Fo. A scene from "Mistero Buffo". 1977. Broadcast of the play on RAI TV-channel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=443s>

рассказов джулларата — это повествовательный жанр, хотя Фо непрестанно перемежает повествование с актерской игрой» [9, р. 277]. Примером ее как раз и является «Мистерия-буфф» (фото 1).

Вся эта постановка¹ представляет собой моноспектакль, завораживающий диалог актера со зрителем. Вы не увидите здесь красочных костюмов, ярких декораций, особых спецэффектов. На пустой сцене появляется человек в обычных джинсах и водолазке, на которой закреплен переносной микрофон. На первый взгляд все кажется очень будничным и тривиальным, но только на первый взгляд, ибо в эту самую минуту срабатывает главный «спецэффект» этого спектакля, который держит внимание зрителя, — невероятная харизма актера, его обаяние и талант рассказчика, позволяющие ему легко и непринужденно сплести удивительное кружево из народных историй.

Тони Митчелл, один из ведущих исследователей творчества итальянского комедианта, в своей работе «Дарио Фо: придворный шут народа» приводит слова самого драматурга о специфике театрального лицедейства: «Что отличает великих актеров от обычных, так это их гибкость. У них есть точное понимание всей техники актерской игры — понимание это настолько глубоко и сами они настолько вовлечены в процесс, что <...> ты никогда не увидишь ни малейших усилий с их стороны. Они заставляют тебя забыть, что играют» [10, р. 10]. При этом Митчелл убежден, что подобное описание актерской гибкости абсолютно справедливо

¹ *Mistero Buffo* — Dario Fo // Antonio De Angelis. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=433s> (дата обращения: 26.03.2023).

и для самого Дарио Фо. Используя лишь мимику и жесты, он перевоплощается на глазах у публики в самых разных героев, будь то крестьяне или священнослужители. Импровизация Фо кажется легкой и непринужденной, но она всегда детально проработана. Его манера игры — это высокопрофессиональная актерская техника, требующая немало мастерства.

В постановке «Мистерии-буфф» нет драматургического текста в привычном нам понимании. Следуя традициям средневековых комедиантов, Дарио Фо берет за основу лишь общий сюжет, некую канву повествования, отталкиваясь от которой «пишет» пьесу здесь и сейчас, под конкретного зрителя.

Неслучайно его называют итальянским джулларе (от итал. *giullare*) XX века. Но задача истинного джулларе состоит не только в том, чтобы смешить и увлекательно рассказывать истории, а в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей». «Наша цель — заставить людей смеяться. Но не просто смеяться, а размышлять. Потому что размышление — одно из самых интересных развлечений» [4, р. 77]. По мнению драматурга, комедиант должен «царапать людское сознание» [11, р. 14], его слова должны «оставлять чувство горечи или заставлять гореть сердца». Дарио Фо зажигал сердца своих зрителей всю жизнь, из раза в раз выходя на сцену.

Весь этот спектакль, впрочем, как и сама пьеса, дает богатейший для анализа материал. Однако в рамках данной статьи нам бы хотелось остановить свое внимание на следующем вопросе: что же все-таки побудило Фо обратиться к евангелиям, пусть и неофициальным? Что заставило его искать вдохновение в глубоко религиозных, христианских текстах? Сам драматург достаточно прямо говорит об этом: «Мы с Франкой родились в Ломбардии, и оба хорошо помнили еще со времен нашего детства те религиозные представления, которые ставились в долинах Северной Италии. Но чем могла заинтересовать атеиста, коим я был с рождения, проблема религиозных обрядов? Что ж, я скажу довольно четко — чтобы глубоко изучить историю народа, к которому ты принадлежишь, необходимо начать с религиозности этого народа» [12, р. 33].

Не последнюю роль в появлении этой идеи сыграла философия Антонио Грамши, которой в свое время был так увлечен Дарио Фо. Нужно признать, что драматург был далеко не единственным, кто высоко оценил научные труды итальянского революционера. «Вообще 1960-е годы были временем, когда работы Грамши о культурной гегемонии, а также его мысли о создании автономной пролетарской культуры <...> активно обсуждались и применялись на деле тысячами прогрессивных интеллектуалов» [13, р. 132]. Сегодня подобное видение может показаться несколько идеологизированным, но в тот момент оно сыграло значимую, если не сказать определяющую, роль в творчестве Дарио Фо. Неслучайно в своих книгах он нередко приводит слова итальянского философа: «Если мы не знаем, откуда пришли, очень трудно понять, куда намереваемся прийти» [12, р. 33].

Дарио Фо, стремясь раскрыть всю красоту и богатство итальянской культуры, обращается к религиозным истокам своего народа, поэтому и нам,

исследователям его творчества, небезынтересно обратиться к становлению самого Дарио Фо, к началу его творческого пути, ведь нередко именно там заложены основы будущего успеха.

* * *

«Ты — тот, где ты родился» — гласит народная мудрость. Что до меня, то мудрость эта очень точная» [14, р. 9]. Этими словами начинается книга Дарио Фо «Страна Медзерат» (“Il paese dei Mezerat”), где он описывает все свои детские наблюдения и воспоминания — как всегда тонко, внимательно и иронично. Mezerat в переводе с местного диалекта означает «летучая мышь», то есть «Страна летучих мышей». Так метафорично Дарио Фо называет своих земляков — контрабандистов, рыбаков, стеклодувов, которые жили и работали преимущественно по ночам. «Но как раз по ночам — и это хорошо знают артисты и мечтатели — гораздо лучше фантазировать, воображать. Мысли, которые в этот момент приходят на ум, может быть, и странные, но чудесные. Вот так, слушая этих талантливых хулиганов на площади, в порту, на паперти у церкви, в остерии, мы, мальчишки, собирали чётки удивительных историй. Истории эти были почти всегда одни и те же, но каждый раз казались новыми, будто смоделированными под нынешние обстоятельства, так сказать, по последним сплетням из прачечной. И, что самое главное, сочинены они были под конкретных персонажей — тех, кто жил среди нас. Герои этих сказаний — легко узнаваемые, со всеми их ужимками, словечками, заиканиями — оказывались вовлечены в удивительные перипетии. Их характеры с ошеломляющей быстротой и точностью перенимались рассказчиками, обладающими вкусом к шуткам и врожденным чувством спектакля» [15, р. 17].

Среди этих рассказчиков был и родной дед Дарио Фо, коммивояжер, торгующий овощами, получивший прозвище Брестин. Он разъезжал в своем фургоне по округе и нередко брал с собой внука. Стоя за импровизированным прилавком, старик любил развлекать покупателей и маленького Дарио занятыми историями, перемежая факты и вымысел, сказки и реальные события, и делал это легко, остроумно, увлекательно. «Дед зазывал народ и рассказывал всякие байки на местном диалекте... все больше про какой-нибудь адюльтер на соседской ферме. Люди смеялись, потому что Брестин приукрашивал историю, используя здоровенный кабачок и лук-порей — так сказать, для наглядного сравнения... А чтобы принимать во всем этом участие, ты должен был купить хоть немного картошки» [16, р. 5].

Пройдут годы, и, вспоминая истории из своего детства, Дарио Фо из раза в раз будет возвращаться к первому знакомству с театральным, а точнее драматургическим, искусством. Искусство североитальянских рассказчиков — самобытное, простое, незатейливое, тяготеющее к народно-площадной культуре и в то же время такое глубокое, тонкое, многогранное. Эти народные мастера слова удивительным образом чувствовали своего зрителя, мгновенно откликались на его настроение, состояние души. Все эти истории,



Фото 2. Дарио Фо отмечает свое 90-летие: «Я не боюсь смерти. Мой девиз — заставь смеяться!» / Dario celebrates his 90th anniversary: “Non temo la morte, il mio motto è far ridere!” URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7cjY3t7CCDc&t=128s>

сказания, байки стали для Дарио Фо своего рода путеводной звездой, которая направляла его и помогала держаться заданного курса, курса под названием «итальянский джулларе XX века» (фото 2).

«Ремесло комедианта — это ремесло вора, мы крадем отовсюду, и со сцены, и из жизни. Но как говорит мой друг Джанначчи, “никогда не забывай свою первую кражу”. Никогда не забуду сокровище, которое я почерпнул у народных рассказчиков, тех, что жили в наших краях. Гениальные вдохновители столь непростого искусства сказаний, у них я выучился базовым правилам: начинать историю всегда надо с некоторого удивления, не торопиться раскрывать все карты сразу, как будто речь идет о каком-то случайном происшествии. И только потом начинать постепенно разматывать клубок. Поиск постоянного равновесия состоит в максимальном нарушении равновесия, в плавности, в систематической нестабильности. . . И конечно, использование текущей, злободневной ситуации — то, что составляет основу и интригу как в народном сказании, так и в театральной пьесе. Это тот элемент, который придает вес и форму всей истории» [15, р. 39].

Примечательно, что в детстве Дарио Фо эти самые рассказчики играли еще одну немаловажную роль — своими байками они не только развлекали односельчан, но и составляли настоящую конкуренцию местным священникам. Когда последние назидательно проповедовали избитые истины, скучно пересказывая страницы Писания, мастера народного фольклора рассказывали вроде бы те же истории, обращались к тем же сюжетам, но преобразовали их, наполняя жизнью, эмоциями и глубоким смыслом. Неудивительно, что они были так популярны и любимы на севере Италии. Как впоследствии вспоминал Дарио Фо, край, где он родился и где прошло его детство, был немногим странным. Это была местность, населенная людьми свободолобными, где было не так уж важно, верующий ты или нет. Религия была частью

народной культуры, отражением природы — о ней, конечно, говорили, но говорили очень самобытно, вольно, не ограничивая себя церковными догмами и наставлениями.

Сам драматург честно признавался, что общение со священнослужителями не приносило ему облегчения. Как и многим его землякам, истоки духовности ему приходилось искать не в католичестве, а в народе. Смысл Писания он постигал не в храме, а на городской площади, среди все тех же народных сказочников.

В одной из своих книг Дарио Фо вспоминает рассказчика по прозвищу Dìghel-po (в переводе с ломбардского означает «не говори ему об этом»), который обладал удивительным талантом завлекать слушателей. Он буквально заманивал их в свою историю, делал это так мастерски, так искусно, что многие того даже не замечали, а затем начинал рассказывать какой-то случай про Адама и Еву или про Каина и Авеля и сплетал весь сюжет так легко, так запросто, словно речь шла о повседневных, обычных делах. Своих героев он помещал в привычную для слушателя среду, будь то сыроварня, лес или остерия. Возникало ощущение, что все это происходит с кем-то из твоих родных. Возможно, именно эта простота и доступность делали рассказы Dìghel-po столь привлекательными для обычных людей. Его истории не были преисполнены скучных назиданий, скорее наоборот — признавали человеческие слабости, но, как и всякие евангельские притчи, искали путь к свету, к спасению. Всем своим повествованием рассказчик словно бы говорил: «Я — такой же, как вы, я — один из вас». Впоследствии именно такую доверительную, открытую форму общения со зрителем выберет для себя Дарио Фо.

«Следуя примеру народных рассказчиков с озера Маджоре и средневековых менестрелей, я тоже стал рассказывать другие истории, другие Евангелия, где каждый сюжет по своей структуре был абсолютно идентичен тому, чему нас наставляли священники, но по форме, по своим глубинным смыслам они оказывались совершенно иными» [15, р. 72].

* * *

Все эти наблюдения Дарио Фо, безусловно, подтверждают тот факт, что в Италии и в XX веке существовала та *двумирность*, о которой когда-то писал М. М. Бахтин, противопоставляя культовые церемониалы церкви народным, площадным формам карнавальных обрядов Средневековья. Безусловно, она претерпела немало трансформаций, но сумела сохранить глубочайшую идею народного амбивалентного смеха, «освобожденного от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения» [17, с. 4]. Официальные праздники, будь то католические или государственные, всегда были серьезны, подчинены протоколу и меньше всего предполагали наличие вольных, смеховых традиций, но, поскольку избавиться от последних было невозможно, отцам церкви пришлось смириться и негласно легализовать народные обычаи. Если ритуал официального праздника проходил под сводами собора, то для совершения его неофициальной части использовалась народная

площадь. Именно там, в маскарадной толпе, среди шутов и менестрелей, небылиц и пародий, ругательств и непристойностей берет свое начало *народная религиозность*, которая вызывала столь неподдельный интерес у Дарио Фо, — религиозность как один из способов национального самоопределения, как неотъемлемая часть богатейшей культуры, как то, что из века в век формировало и, пожалуй, продолжает формировать жизненный уклад Италии. Примечательно, что уже с ранних лет Дарио Фо был погружен в эту среду и невольно впитывал всю красоту и самобытность итальянского фольклора. Народные сказания стали тем материалом, который впоследствии лег в основу «Мистерии-буфф».

Исследуя особенности итальянской религиозности, драматург обращается к тем страницам истории, которые долгое время либо были искажены интерпретациями, либо вовсе скрывались. Неслучайно Джузеппина Манин, итальянская журналистка и исследовательница творчества Дарио Фо, отмечает его стремление «рыться в теневой части истории, предусмотрительно сокрытой властью, стоящей особняком по отношению к официальным текстам» [15, р. 30].

Артистично, но при этом точно и аргументированно драматург разрушает многие стереотипы, существовавшие на тот момент в итальянском обществе. Главным из них была идея о том, что якобы только знатные и высокообразованные люди формировали культуру Италии. Дарио Фо играючи развенчивает этот сомнительный постулат, ведь вся его «Мистерия-буфф» — это не что иное, как дань народному итальянскому творчеству. Будучи настоящей мистерией, она всецело состоит из религиозных сюжетов, но, оставаясь буффонадой, она являет собой непревзойденный образец народного юмора — тонкого, глубокого, нередко граничащего с сатирой. В этой постановке «Фо обращается к культуре низших классов как по содержанию, так и по форме — и делает это настолько точно, что фактически весь спектакль предстает в виде некоего размышления об истории народного театра» [18, р. 157].

Примечательно, что в центре внимания Дарио Фо оказывается не только драматургия, но и другие сферы театрального искусства. Так, например, немало времени он посвятил изучению народных песен, которые впоследствии сложились в спектакль «Рассуждаю и пою». Важно отметить, что и сегодня в Италии многие исследователи обращаются к теме фольклорного музыкального возрождения, нередко интерпретируя его в контексте европейского авангарда XX века. Так, например, Антонио Фанелли относит творчество Дарио Фо к наиболее креативному и экспериментальному направлению. По его мнению, «чтобы войти в этот микрокосмос (народного искусства. — Ю. Н.), новые артисты авангардного движения должны были испытать на прочность свою способность подрывать традиционные каноны и признанные модели» [19, р. 370].

Трансформация канонов касалась не только музыкального фольклора, она охватывала всю театральную деятельность Дарио Фо. Его сценическая биография сумела объединить в себе такие, казалось бы, малосовместимые

понятия, как классовая борьба и народные традиции, научные труды революционеров и библейские сказания, атеизм и неизменное обращение к христианским темам и образам.

Весь творческий путь драматурга, все его многолетние исследования доказывают, что народная религиозность, к которой он обращается, имеет особый смысл. Это своего рода код, считывая который он раскрывает глубину и богатство итальянского мировосприятия. Это тот пласт культуры, который несет в себе максимальную историческую память народа, его национальный дух — самобытный, вольный, ироничный. Для Дарио Фо обращение к фольклорным традициям — это не просто красивый художественный прием, прежде всего это способ борьбы, проявление бунтарского, свободолобивого начала.

«Атеистическая вера» Фо несет в себе глубоко уважительное и даже трепетное отношение к культуре, истории, природе, она преисполнена духовностью и благодатью. В то же время вы никогда не найдете в ней смирения и послушания, присущих традиционным конфессиям. Его взаимоотношения с Богом дерзкие, бунтарские, свободолобивые. В каждом своем интервью он говорит о том, что в Бога не верит, и каждым своим выходом на сцену утверждает значимость народной религиозности. А потому, «пожалуй, какая-то встреча между ним и Божественным провидением, пусть едва уловимая, негласная, но все-таки была» [15, р. 28–29]. И дело даже не в том, что Дарио Фо «шутит со святыми, глумится над папами и священниками, высмеивает Церковь, главенствующую, торжествующую» [15, р. 28–29], а в том, что всем своим творчеством он утверждает свободу и достоинство простого человека — свои главные добродетели.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Maceri D. Dario Fo: Jester of the Working Class // *World Literature Today*: Board of Regents of the University of Oklahoma. 1998. Vol. 72. № 1. P. 9–14.
2. Скорнякова М. Самый популярный драматург Италии // *Драматурги — лауреаты Нобелевской премии*. М.: Панорама, 1998. С. 456–465.
3. Rogozina E. N. Игровая традиция в итальянском искусстве XX века: театр и кино: дис.... канд. искусствоведения. — Ярославль: [б. и.], 2003. — 180 с.
4. Fo D., Fleury M. Dario Fo: «L'Arte é Contaminata» // *Photography in Fashion / Writing from Central America*: New Art Publications. 1985. № 12. P. 76–77.
5. Бушуева С. К. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. — 176 с.
6. Jenkins R. Dario Fo: The Roar of the Clown // *The Drama Review*. 1976. Vol. 30. № 1. P. 171–179.
7. Sogliuzzo A. Richard. Dario Fo: Puppets for Proletarian Revolution // *The Drama Review*. 1972. Vol. 16. № 3. P. 71–77.
8. Fo D., Claesson P. Contra Jigulatores Obloquentes; Nobel Lecture 1997 // *World Literature Today*: Board of Regents of the University of Oklahoma. 1998. Vol. 72. № 1. P. 4–8.
9. Scruideri A. Unmasking the Holy Jester Dario Fo // *Theatre Journal: The Johns Hopkins University Press*. 2003. Vol. 55. № 2. P. 275–290.
10. Mitchell T. Dario Fo: People's Court Jester. London: Mathuen, 2006. — 532 p.
11. Fo D. *Mistero buffo*. Milano: Guanda, 2018. — 400 p.
12. Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*. Milano: Chiarelettere, 2015. — 233 p.

13. Piccolo P. Dario Fo's giullarate: Dialogic Parables in the Service of the Oppressed // *Italica: American Association of Teachers of Italian*. 1988. Vol. 65. №2. P. 131–143.
14. Fo D. *Il paese dei Mezerat*. Milano: Feltrinelli, 2002. — 208 p.
15. Manin G., Fo D. *Il mondo secondo Fo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. — 157 p.
16. Behan T. *Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press, 2000. — 176 p.
17. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015. — 640 с.
18. Soriani S. *Mistero buffo, tra immaginario grottesco e performance giullaresca // Oralita' narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo/Lavinio C. (a cura di). Nuoro-Cagliari: ISRE Edizioni, 2019. — 251 p.*
19. Fanelli A. *Il Folk Music Revival E Le Regole Dell'arte // Lares*. 2018. Vol. 84. №2. P. 365–374.

REFERENCES

1. Maceri D. Dario Fo: Jester of the Working Class. *World Literature Today: Board of Regents of the University of Oklahoma*. 1998, vol. 72, no. 1, pp. 9–14.
2. Skornyakova M. *Samyj populyarnyj dramaturg Italii [The most popular Italian playwright]*. In: *Dramaturgi — laureaty Nobelevskoj premii [Playwrights — Nobel prize winners]*. Moscow: Panorama, 1998, pp. 456–465.
3. Rogozina E. *Igrovaja traditsija v italianskom iskusstve XX veka: teatr i kino: dis.... kand. iskusstvovedenija [The play tradition in Italian art of the XX century: theatre and cinema: Ph. D. Thesis in Art history]*. Yaroslavl, 2003. 180 p.
4. Fo D., Fleury M. Dario Fo: "L'Arte é Contaminata". *Photography in Fashion/Writing from Central America: New Art Publications*. 1985, no. 12, pp. 76–77.
5. Bushueva S. K. *Italianskij sovremennyj teatr [Italian contemporary theatre]*. Leningrad: Iskusstvo, 1983. 176 p.
6. Jenkins R. Dario Fo: The Roar of the Clown. *The Drama Review*. 1976, vol. 30, no. 1, pp. 171–179.
7. Sogliuzzo A. Richard. Dario Fo: Puppets for Proletarian Revolution. *The Drama Review*. 1972, vol. 16, no. 3, pp. 71–77.
8. Fo D., Claesson P. *Contra Jigulatores Obloquentes; Nobel Lecture 1997. World Literature Today: Board of Regents of the University of Oklahoma*. 1998, vol. 72, no. 1, pp. 4–8.
9. Scruideri A. Unmasking the Holy Jester Dario Fo. *Theatre Journal*. 2003, vol. 55, no. 2, pp. 275–290.
10. Mitchell T. Dario Fo: People's Court Jester. London: Mathuen, 2006. 532 p.
11. Fo D. *Mistero buffo*. Milano: Guanda, 2018. 400 p.
12. Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*. Milano: Chiarelettere, 2015. 233 p.
13. Piccolo P. Dario Fo's giullarate: Dialogic Parables in the Service of the Oppressed. *Italica: American Association of Teachers of Italian*. 1988, vol. 65, no. 2, pp. 131–143.
14. Fo D. *Il paese dei Mezerat*. Milano: Feltrinelli, 2002. 208 p.
15. Manin G., Fo D. *Il mondo secondo Fo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. 157 p.
16. Behan T. *Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press, 2000. — 176 p.
17. Bakhtin M. M. *Tvorchesivo Fransua Rable i narodnaja kultura Srednevekov'ja i Rennessansa [The creative work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Eksmo, 2015. 640 p.
18. Soriani S. *Mistero buffo, tra immaginario grottesco e performance giullaresca*. In: Lavinio C. (a cura di). *Oralita' narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo*. Nuoro-Cagliari: ISRE Edizioni, 2019. 251 p.
19. Fanelli A. *Il Folk Music Revival E Le Regole Dell'arte. Lares*. 2018, vol. 84, no. 2, pp. 365–374.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Новохатская Юлия Владимировна — аспирант кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: langley24@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3323-0633

Научный руководитель: Силюнас Видас Юргевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Yuliya V. Novokhatskaya — postgraduate student of the Department of the World Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: langley24@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3323-0633

Scientific supervisor: Vidas Yu. Siliunas — Doctor of Arts, professor of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 22.04.2022

Отредактирована: 17.11.2022

Принята к публикации: 27.03.2023

Received: 22.04.2022

Revised: 17.11.2022

Accepted: 27.03.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Новохатская Ю. В. Проблема народной религиозности в творчестве Дарио Фо // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 104–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117

EDN ZIYOJL

FOR CITATION

Novokhatskaya Y. V. The problem of folk religiosity in the creative work of Dario Fo. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2, pp. 104–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117

EDN ZIYOJL