

УДК 830-32

**«ТЕАТР В ТЕАТРЕ»
И АНАЛИЗ СОЦИО-КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ ФРГ 80-х ГОДОВ
В КОМЕДИИ-ГРОТЕСКЕ БОТО ШТРАУСА «ЗРИТЕЛИ»**

© 2011 г.

И.С. Киселёва

Ивановский госуниверситет

FriedaK@yandex.ru

Поступила в редакцию 15.02.2011

Рассматривается один из наиболее показательных образцов пьесы немецкого постмодерна – комедия-гротеск Бото Штрауса «Зрители» (*Besucher*). Дан анализ принципов нонселекции, фрагментарности, калейдоскопичности изложения, характеристика интеллектуального игрового поля.

Ключевые слова: Бото Штраус, немецкий постмодернизм, игровое поле, «театр в театре», национальный код.

Немецкий постмодернизм, зародившись в конце 60-начале 70 годов в творчестве таких писателей, как У. Бранднер, Р.Д. Бринкманн, У. Видмер, Х.К. Бух, П. Хандке, теоретически оформился и был признан как самостоятельное направление лишь к середине 80-х. Именно тогда появились произведения, которые исследователи уже трактовали как постмодернистские. Прежде всего, это относилось к творчеству Бото Штрауса и Патрика Зюскинда. «Постмодернистская парадигма, намного раньше завладевшая литературным творчеством в других европейских странах, хотя и со значительным опозданием, проникла и в немецкоязычную литературу» [1]. Несмотря на то, что новейшая литература Германии испытала определённое влияние американского постмодернизма, все же она во многом сохраняет собственную специфику, опираясь на идею «особого немецкого пути (немцы всегда говорили о том, что их литература должна развиваться традиционно по-немецки, игнорируя новшества извне, тем самым облегчая себе путь и способствуя сохранению особых ментальных характеристик)» [1].

Можно выделить некоторые, наиболее ярко выраженные особенности, характеризующие национальную специфику немецкой литературы второй половины XX века. Прежде всего, это обращение к военному прошлому, попытка изучения проблемы государственной и личной ответственности, вины и невинности, приказа и совести. Данное направление художественной мысли характерно для всей послевоенной немецкоязычной литературной традиции.

Своеобразие политического развития отразилось в осмыслении писателями раскола немецкой культуры: возникают два государства. Немецко-немецкий спор, конфликт «осси – весси» – одна из актуальных проблем как литературы ФРГ, так и (после 1990 года) объединённой Германии.

По мнению исследователя, «появление постмодернизма в немецкоязычном литературном пространстве привело к переориентации проблемно-художественного вектора литературы: авторы стали больше внимания уделять рефлексии над процессом написания произведения, предлагать читателю множественность зачинов и концовок и т.д. Преобразился конгломерат литературных средств, тем самым литературные формы обогатились и приняли новые конфигурации» [1].

Одним из ведущих современных писателей - постмодернистов Германии является Бото Штраус (р. 1944), крупный эссеист, романист и драматург. В основе его произведений, соответственно их постмодернистской специфике, лежит принцип нонселекции. Дешифровка национального кода его драматургии снискала ему такие определения в критике, как «анатом доброй старой Федеративной республики», «летописец нашего безвременья», «любимое дитя немецких культур-пессимистов» и т.д. [2, с. 6]. Основополагающий концепт постмодернизма – игра – зачастую наполняется в его произведениях особым смыслом. Можно сказать, что им эксплуатируется тема постиндустриального общества и судьбы искусства в условиях духовного кризиса.

Одним из наиболее показательных образцов пьесы немецкого постмодерна с ярко выраженной национальной спецификой является комедия-гротеск Бото Штрауса «Зрители» (Besucher) 1988 года.

В центре пьесы образ театра. Игра является главным структурообразующим и смыслообразующим элементом, так как театрализация самого театра наиболее характерное для постмодернизма явление. В основе пьесы «театр в театре» – игровой художественный прием, появившийся в эпоху романтизма. Кроме того, в комедии Штрауса весьма заметны интертекстуальные переключки с театром Л. Пиранделло, с его принципом юморизма.

Итак, на сцену вынесен театр, в котором идет репетиция. С одной стороны, рисуется вполне узнаваемое по всем признакам пространство театра ФРГ 80-х годов, его особый мирок. С другой – театр выступает как макрокосм, мировой театр, и, в конце концов, как метафора жизни человеческой: люди – маски, игрушки в руках таинственных высших сил. «Очень быстро граница между театром и жизнью размывается... зрители и служители сцены, разговаривающие с духами, двойники, играющие загадочную роль в ходе репетиции, окутывают происходящее мистическим флёром. Лёгкая комедия на наших глазах стремительно преобразуется в эзотерическую игру, в которой, впрочем, руководит не интрига, а постоянное ироническое смещение ассоциативных плоскостей: игра – не игра, изображение – вымысел, игра на сцене – игра в жизни, игра в маске чужого образа – фальшивая игра, падение – взлёт. Ритм превращений, бесконечная смена игры и действительности образуют свой внутренний сюжет» [2, с. 19].

Главный герой Максимилиан Штайнберг выступает в разных ипостасях, под различными масками. Он показан как на социальном игровом уровне, так и с точки зрения космического уровня (во втором акте он даже обращается к небу, и небо отвечает ему). Судьба Макса, его духовные и творческие искания характеризуют сразу несколько уровней конфликта. Здесь есть и типичный для немецкой литературы конфликт прошлого и настоящего, и конфликт восточных и западных немцев, новых тенденций в искусстве и традиции, а также характерный для романтизма конфликт творческой личности с окружающим миром.

Итак, в первом акте нам представлено вполне узнаваемое пространство заурядного немецкого театра, на сцене идет репетиция бульварной пьесы с весьма посредственным

режиссёром. Знаменитый старый актёр Карл Йозеф никак не может справиться с неопытностью своего молодого партнёра Макса Штайнберга. Макс безуспешно ищет правильный подход к своей роли, в ходе этого процесса выясняется, что сама роль его не устраивает: «Все играют в этой пьесе возвышенных, крупных людей... – и только я, один я должен изображать этого отвратительного типа [3, с. 250]. Игра и реальность постоянно переплетаются, меняются местами и зритель не в состоянии подчас различить их. Театр служит неким порталом между этими планами. С одной стороны, Макс – незадачливый актер, недовольный своей ролью. С другой – человек, желающий понять свою роль в жизни, субъект, которому общество навязало уже некоторые черты его социальной маски. Дело в том, что он приехал из ГДР и обнаружил, что для западных немцев он «вечный немецкий эмигрант» [3, с. 252], своего рода «господин Никто» [3, с. 257]. Макс по-разному пытается подступиться к решению своих экзистенциальных и творческих проблем. Он ищет свое место в обществе, хочет иметь в нём определённое значение, он наблюдает современное искусство и недоволен им, желает его преобразовать. При этом герой мучается от массы комплексов, связанных с его восточнонемецким происхождением, пассивностью, он лишен ощущения собственной значимости и болезненно переживает это: «Я тут лишний, я знаю» [3, с. 268]. Его поведение подчас напоминает подростковое, он то занимается мучительным самоанализом, то прикрывает свои комплексы дурачеством и шутовством, то становится саркастичен и груб, обвиняя в собственной несостоятельности окружающих, то пробует заглушить свою душевную боль с помощью спиртного. Герой во многом типичен для пресыщенного западного общества конца XX века, он инфантилен, много критикует и рассуждает, но не обладает качеством взрослых людей – умением принимать решения и нести за них ответственность.

Макс недоволен духовной непритязательностью общества потребления, живущего исключительно материальными интересами, но в то же время, приехав в ФРГ, он сам выбрал такое общество, и он от него зависим.

Женские образы в пьесе символичны и тоже существуют в двух мирах – игровом и условно-реальном. Отчасти символом самодовольного, сытого западного общества является любовница Макса Лена. Макс: «Ты не дала мне счастья, Лена. Ты ведь тоже из богатеньких, тебе не нужно работать. Живешь благодаря виноград-

никам и автозаправке твоей семейки. А я за твой счёт. Разве можно уметь, когда не надо? Художник нуждается в сопротивлении, во внешнем дефиците, чтобы расправить крылья. Я должен восстать против твоего смирения. Твоего неистощимого терпения. Твоё вечное понимание погубит меня» [3, с. 256]. Однако претендовать на роль романтического героя Макс не способен. Он недостаточно силён, чтобы противопоставить себя как в жизни, так и в искусстве всему окружающему его миру. Он не может признаться Лене в любви, он обвиняет её и её мир в том, что духовное омертвление современной цивилизации скоро погубит в нём художника. Но в то же время заявляет: «Лена, я пропаду без тебя» [3, с. 256].

Лене противопоставляется Эдна – известная талантливая актриса. Эдна пропагандирует уход от общества к природе. Она живет в сельской местности, среди животных. С одной стороны, это напоминает романтическое бегство в идиллию лесного уединения. С другой – связано с различными течениями в рамках современного общества, таких как движение зелёных, отказ убивать животных, стремление к потреблению исключительно натуральных продуктов и т.п. В одной из сцен репетируемой пьесы Эдна со своими убеждениями показана иронически: уж очень экзальтированно отказывается она играть героиню, дочь профессора-генетика, экспериментирующего с жабами. Имя «Эдна» указывает, возможно, на переключку с образом американской актрисы Эдны Первиэнс, чья героиня в фильме «Парижанка» (1923) променяла парижский свет на сельскую глушь.

В искусстве Эдна единственная, кому Макс верит, в игре Эдны он видит то, чего, по его мнению, недостаёт современному театру: волшебство, идеал, глубину чувства. Как в игре, так и в жизни, Макс стремится к Эдне и признаётся в любви к ней. Но эта близость суть иллюзия, мечта об идеале. Эдна является Максиму как зовущий за собой призрак на белой стене, а в реальности она чудачка, которая много делает для того, чтобы произвести впечатление, постоянно играет и не бывает естественной. Реальность олицетворяет для него Лена, которая никогда не осуждает и не попрекает Макса, прощает ему его слабости и метания, грубость и творческое бессилие, жизненную пассивность и инфантилизм. Этот факт всё же характеризует немецкое общество как толерантное, предоставляющее личности выбор.

Образ театра, как уже было сказано, полифункционален. Он во многом выступает как индикатор общественно-культурной ситуации

ФРГ конца 80-х. «Как известно, самым чувствительным социальным механизмом в кризисные периоды истории является театр, быстро откликающийся на острейшие проблемы современности», – пишет Т.А. Шарыпина [4]. Тема современного искусства, творческих поисков художника и роли зрителя как адресата интересует Штрауса и подвергается осмыслению в его пьесах, романе «Молодой человек» (1984), а также ряде эссе «Упоительное бляение баранов» (1993).

В данном случае театр, показанный Б. Штраусом, отражает несколько особенностей эпохи и её искусства. Для дешифровки данного кода требуется последовательное рассмотрение театрального персонала, своеобразия репертуара, подходов актёров и режиссёра к интерпретации пьесы. Фолькер, режиссёр пьесы, – ироническая фигура, он ставит бульварную пьесу и строит из себя грозного и принципиального, в то время как сам заметно робеет перед Карлом Йозефом, который не признает его авторитета. Фолькер представляется Максиму типичным человеком из тех, кто *делает* современное искусство. Макс: «Возьми такого тапа, как Фолькер. Разъеден честолубием до костей, имеет всё – «Ягуар», дом на Азорских островах, жену и любовницу, в тридцать один год он – главный режиссёр. Всё есть, кроме таланта. Предаст, обманет, залезет тебе в душу и подставит подножку» [3, с. 256]. Как театру, так и искусству современности вообще недостаёт глубины, серьёзных конфликтов, важных тем. Оно стало развлекательным, поверхностным и бессодержательным, не стимулирующим человека к глубокому переживанию и размышлению, не дающим пищу уму и сердцу. Оно неразрывно связано с образом жизни современного человека, ставшего духовно мёртвым: «Все реклама. Ваш запад. Разве его примешь? Разноцветные снежные хлопья, раскрашенная зима. Все закончено, до конца выверено, вертится, функционирует, всего хоть завались. А тоску по красоте Вы утоляете кукольными мордашками да бриллиантами» [3, с. 273]. В этом искусстве нет настоящего героя. Его заменил «Красавец – новый человек. Глуп как пробка и богат» [3, с. 273]. Новое искусство создают ремесленники, которые потчуют халтурой зрителя, не менее охотно её проглатывающего. Макс: «Конечно, в отношении этих холодных ремесленников я прав. Успех превратил их всех в зомби. Повторяются на каждом часу. Жиреют день ото дня. Ну хотя бы искали какие-то оттенки, хотя бы один старался понять что-то огромное и неизвестное...» [3, с. 256].

Реалистические традиции немецкого театра, а также характерная для него связь с военным прошлым находят отражение в образе Карла Йозефа. Это талантливый актёр, которого ценили и во времена Третьего рейха. «Войну я просидел дома, в театре. Я имел счастье получить броню по личному распоряжению Геббельса» [3, с. 253]. Весьма симптоматично то, что Карл не совместим на сцене с Максом, который пытается отстаивать новые подходы. Само общество поставило их в неравные условия изначально, независимо от их творческих убеждений. Макс: Вы – патриарх немецкой сцены, я – вечный эмигрант. Эти подмостки для меня – своего рода нейтральная зона нации – это оказалось Ваше пространство, оно занято Вами» [3, с. 252]. «Karl Joseph ist ein älterer Schauspieler mit NS-Vergangenheit, „von Goebbels persönlich u.k.gestellt“. Dass er die Bühne „besetzt“ hat, lässt sich so deuten, dass auch die Kunst nicht frei ist von der Deutschlandproblematik, es also für den Deutschen nirgends einen neutralen“ Ort gibt» [5, S. 232], – пишет автор монографии о Б. Штраусе Патриция Цугманн. Карл Йозеф не только отстаивает старые театральные приёмы, он критикует некоторые весьма узнаваемые явления на немецкой сцене, такие как, например, монодрама: «Сегодня этим охотно занимаются. Монологи-ми. Всё позволяют выставить наружу. Выплеснуть в зал всю подноготную» [3, с. 259].

Мысли автора о современном искусстве выражаются не только в спорах актёров о нём, где Макс отстаивает идею реформирования театра: «Мы должны создать совсем другой театр. Станиславский, Фелинг, Брехт обновили театр, идя от актёра. Они освободили театр от ложных условностей. А мы должны избавить его от язв захиревшего реализма» [3, с. 253]. Свообразие современного театрального репертуара характеризуется в пьесе с помощью таких художественных приёмов, как маска и двойничество. Появление Макса из партера в маске зрителя, а его двойника в роли актёра на сцене неслучайно. Западный театр конца XX века предлагает зрителям обыденные, весьма неглубокие по содержанию сюжеты и конфликты. Его репертуар – это заурядные, бульварные пьески, в которых действуют усреднённые и обезличенные персонажи-схемы. Подобное искусство заставляет мыслящего человека тосковать по героическому началу, по идеалу, по такому театру, который «возвышает свой голос над нервическим бормотанием, над всем малодушным, посредственным и тривиальным» [3, с. 271]. С другой стороны, засилье массового искусства само по себе – это попытка выставить всех зрителей как

некое, в духовном смысле весьма непритязательное, большинство. Рассчитанное на «среднего» человека, массовое искусство лишь прикидывается, словно знает его. Оно отказывает большинству во вкусе и интеллектуальных потребностях. Мыслящий зритель находит это оскорбительным для себя. Недаром Макс в маске зрителя заявляет: «Я это вижу каждый вечер у себя дома. Для этого мне не нужно идти в театр и платить за вход тридцать две марки. В театре хочется увидеть идеального героя, который бывает только на сцене. За собственные деньги я хочу видеть идеал. А эту пьесу я считаю поклёпом на себя. Вот я стою перед вами, сами видите, точь-в-точь как на сцене. Кто автор пьесы? У меня такое чувство, что он может быть моим племянником. Или другом моего брата. Нет, он кретин. Он понятия обо мне не имеет» [3, с. 278]. Приём двойника и маски указывает, кроме того, на значимость зрителя как реципиента, на его право на выбор. «Пессимист и аусензайтер Штраус настаивает: так больше не может продолжаться! Он взывает к тому, чтобы упорно не замечать массу, не реагировать на большинство», – подчеркивает И.С. Роганова [1].

Комедия-гротеск «Зрители» характеризуется обычной для Штрауса как драматурга-постмодерниста фрагментарностью действия, калейдоскопичностью изложения. Отдельные сцены, которые кажутся незавершёнными, разрозненными и не связанными между собой, объединены включённостью в единое интеллектуальное игровое поле. Мистическое, волшебное пространство театра не становится, однако, «нейтральной зоной», свободной от современной немецкой проблематики. «Театр в театре» Б. Штрауса попадает в контекст глобального мирового театра, мыслящегося как вселенская сцена жизни. Перемешивая разноуровневые игровые элементы, автор создает многогранный, калейдоскопический портрет своей эпохи, анатомию духовной и социокультурной ситуации страны, в которой «...носятся как угорелые лишь полулюди, с одним глазом, с одной щекой, с половинкой сердца. Потому что существует ведь и другая страна Германия. Страна других немцев» [3, с. 284].

Список литературы

1. Роганова И.С. Немецкая литература: прошлое и настоящее // Современная Европа. Журн. общественно-политических исследований <http://www.souevrope.ru/2007.htm> (дата обращения 10 апреля 2011).

2. Колязин В. Творец печальных аллегорий // Бото Штраус *Время и комната*. М.: Изд-во «ГИТИС», 2001. С. 5–30.
3. Бото Штраус *Зрители* // Бото Штраус. *Время и комната*. М.: Изд-во «ГИТИС», 2001. С. 243–299.
4. Шарыпина Т.А. «Мифический элемент» в драматургии объединённой Германии (Бото Штраус «Итака») // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. 2007. № 2. С. 292–296.
5. Zugmann P. Subjektivität und Ästhetik in Botho Strauß' Dramen «Besucher», «Schlusschor» und «Das Gleichgewicht» // edoc.ub.uni-muenchen.de/1505/1/Zugmann_Patrizia.pdf (дата обращения 12 апреля 2011).

**«THEATRE WITHIN THEATRE» AND THE ANALYSIS OF THE SOCIO-CULTURAL SITUATION
IN THE FRG IN THE 1980S IN BOTHO STRAUSS' GROTESQUE COMEDY «SPECTATORS»**

I.S. Kiseleva

One of the most exemplary plays of German Postmodernity with a marked cultural identity is «Spectators» (Besucher, 1988), a grotesque comedy by Botho Strauss. In keeping with their postmodernist specificity his works are based on the principle of non-selection. The comedy displays fragmentary, kaleidoscopic action typical of Strauss as a postmodernist playwright. Its seemingly unfinished and disconnected scenes are unified as parts of a single play field.

Keywords: Botho Strauss, German Postmodernism, play field, «Theatre within Theatre», national code.