

УДК 809 (07)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АЛКЕСТЕ В ДРАМЕ ГЕОРГА КАЙЗЕРА «ПОЖАР В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ»

© 2012 г.

Ю.Л. Цветков

Ивановский госуниверситет

jzvetkow@mail.ru

Поступила в редакцию 09.12.2011

На примере драмы Г. Кайзера «Пожар в оперном театре. Ночная пьеса в трех действиях» рассматриваются основные принципы создания драмы «духовного превращения»: система образов-марионеток, развитие внутреннего конфликта, композиция и условность игрового действия.

Ключевые слова: экспрессионизм, театр идей, персонажи-марионетки, «новый человек», утопия, игровое начало, пародия, гротеск.

В творческой судьбе немецкого драматурга, прозаика и поэта Георга Кайзера (1878–1945) были периоды бурного признания в 20-е годы XX века и время забвения в период «внутренней эмиграции» и жизни в Швейцарии. На театральных подмостках ФРГ и ГДР Кайзер уже не был тем блестящим драматургом, каким его знали зрители Германии во времена экспрессионизма и «новой деловитости». Его первые произведения были напечатаны у частных издателей в 1911 году: комедия «Иудейская вдова» и одноактная пьеса «Клавдий». К тому времени писателю исполнилось тридцать три года, а в его драматургическом багаже был не один десяток неопубликованных пьес. Прорывом в сценической биографии стали комедии «Случай с учеником Вегезаком» и «Давид и Голиаф». Их премьеры состоялись в 1915 году в театрах Вены и Дюссельдорфа. Однако настоящий успех принесли драматургу экспрессионистические пьесы, поставленные в театрах Германии с 1917 по 1923 год: «С утра до полуночи», «Граждане Кале», трилогия «Коралл», «Газ», «Газ. Вторая часть» и пьеса «Ад. Путь. Земля». С этого времени Кайзер становится одним из успешных немецких драматургов. Наряду с Г. Гауптманом и Б. Брехтом он был самым репертуарным писателем Германии, а его пьесы переводились на многие языки мира, в том числе и на русский.

Движение молодых реформаторов словесности в Германии – экспрессионистов – Кайзер воспринял с большим интересом и внутренним расположением, хотя по возрасту он был значительно старше поколения В. Газенклевера, Р. Зорге, Э. Толлера и др. Как известно, экспрессионизм ощущался современниками, прежде всего, в избранной тематике драм: острая критика общественных отношений, противоп-

ставление личности и массы, призыв к обновлению человека с целью изменения условий жизни: «В раннем экспрессионизме преобладает форма индивидуального преображения, в котором всему старому и отжившему отводится однозначно отрицательная роль, а любое движение рассматривается как этап пути развития и очищения, а затем и рождение «нового человека». Центральным мотивом драм такого рода становится конфликтная ситуация между молодостью и старостью как аллегория жизни и окостенелости (драмы Ф. Ведекинда, Г. Йоста, А. Броннена, Г. Г. Янна)» [1, с. 101]. Экспрессионизм провозгласил те основополагающие принципы своей доктрины, которые были характерны для раннего творчества Кайзера: иллюзорность реального мира, игровое начало, поиски высшей гармонии – «нового мира», тоска по мобилизующей «нового человека» идее и проблема волеизъявления отдельной личности. Обращаясь к античному сюжету об Алкесте, Кайзер не стремился к переложению содержания на немецкий язык. Он пытался создать новую интерпретацию пьесы, руководствуясь собственными представлениями о жанре экспрессионистической драмы, лучшими образцами которой стали «Граждане Кале» (1914) и «С утра до полуночи» (1916), где ярко проявился жертвенный и искупительный пафос «нового человека» экспрессионистов.

В театре Кайзера «обновление человека» зачастую предполагает усиление его витальных жизненных сил и внутренней энергии. Отсюда и значительный эмоциональный пафос его драм, экспрессивных по своему характеру, но появившихся раньше экспрессионизма и очень близких новому литературному направлению, набиравшему свою силу в Германии и Австро-

Венгрии. Витализм жизненных сил, вечная изменчивость человека, единство самосозидания и саморазрушения, а также представление о жизни как динамичном и вечном становлении свидетельствуют о значительном влиянии идейного наследия Ф. Ницше на молодого драматурга. Кайзер отходит в этом аспекте от классической эстетики театра и подчиняет её новым виталистическим категориям. Драматург становится для него «самой сильной разновидностью человека» и «концентрированным носителем энергии, которая требует разрядки» [2, s. 573]. При этом драма превращается в «возможность накопления и выброса энергии» [2, s. 573]. Тот же процесс должен происходить и в зрителе: «Творческий человек может увидеть, услышать и ощутить поэта в сравнении с героем, а сильнее всего – себя... Уходя из театра, узнают больше о возможности человека – о его энергии» [2, s. 574]. Экспрессивная монологичность, интонационные, лексические и синтаксические особенности речи героев-марионеток в пьесах Кайзера во многом превосходят экспрессионистическую лирику поэтов Германии и Австро-Венгрии: Г. Гейма, Г. Тракля, Я. Ван-Годдиса, Э. Ласкер-Шюлер, А. Лихтенштейна, Ф. Верфеля и др.

Авторская установка на игру, иронию, парадокс и метаморфозы духа обнаруживает в авторе не только драматургическую изобретательность, но и становится широким полем для его экспериментов. Кайзер был убежден в продуктивности своей концепции драмы и, прежде всего, комедии: «Развитие было простым. Когда я ещё был доволен собой, я хотел быть недовольным и столкнулся со всеми приметам эпохи и традиций, которые были мне доступны... Значит, я был всегда недоволен даже своим недовольством. Странно, что из комедии при достаточной систематике может возникнуть реальность» [3, s. 561]. Кайзер использует для осуществления своих игровых замыслов известные ему комические и серьезные сюжеты мировой литературы, начиная с античных и средневековых, легендарных и исторических, американских, японских и русских, заканчивая современными. Подобная всеядность в выборе материала для собственной «систематики», которая варьировалась в разные периоды создания пьес, значительно усложняет исследования творчества Кайзера, поскольку контактная, типологическая и интертекстуальная (иногда и интермедийная) основа его наследия чрезвычайно широка и многослойна. Каждое из его произведений представляет собой своеобразный сплав (удачный, а иногда и неудачный) много-

численных заимствований на самых разных уровнях: от времени действия, идеи, сюжета до конкретных имен, названий, стиля и языка. Во многих своих аспектах цитатное сознание Кайзера превосходит постмодернистское состояние литературы второй половины XX века.

Действующими лицами в драме Еврипида «Алкеста» (438 до н. э.) являются Аполлон – бог, вынужденный в наказание служить у смертного царя Адмета, и демон смерти, пришедший в его дом за очередной жертвой. Изначально ею должен быть Адмет, но Аполлон, благодарный царю за доброе к нему отношение, уговорил богинь судьбы смягчить суровый приговор. Мойры дарят Адмету жизнь, но взамен в царство Аида должен отправиться другой близкий человек. Из всех родственников лишь жена Алкеста готова отдать жизнь ради мужа. В драме Еврипида Адмет – суровый и надменный царь – принимает жертву жены как само собой разумеющееся, поскольку, согласно греческим представлениям, жизнь женщины была менее ценна, чем жизнь мужчины. Неожиданно навестивший дом Адмета Геракл замечает печаль домочадцев и узнает о причине горя. Подкараулив у могилы Алкесты пришедшего за ней демона смерти, Геракл отбивает Алкесту и возвращает её мужу. В драме Еврипида хор является выражением авторского отношения к персонажам и событиям. Еврипид делает акцент на героизме Алкесты и её готовности пожертвовать собой. Автор открыто восхищался мужеством женщины и осуждал поведение Адмета.

В драме «Пожар в оперном театре. Ночная пьеса в трех действиях» (1919) Кайзер значительно упрощает общую мотивировку событий и использует мифологический сюжет как аналогию вымышленных событий XVIII века. Для автора интересна спонтанно возникающая жертвенность женщины, однако в новой и непростой ситуации измены своему мужу. Развитие сюжета драмы Кайзера имеет игровую основу, что позволяет его персонажам-марионеткам создавать парадоксальную ситуацию, актуализируя и одновременно пародируя один из известных античных мотивов.

Действие в драме Кайзера происходит в 1763 году в Париже в атмосфере пышных балов и празднеств высшего света. Господин *** женился на девушке Сильветте, сироте и бесприданнице, не привыкшей к свободе и соблазнам столицы. В день злополучного пожара в оперном театре Сильветта без ведома мужа отправилась в оперный театр на китайский бал, во время которого и начался пожар. Рискую жизнью, Господин*** вынес из огня обгоревшее до

неузнаваемости женское тело, предположив вначале, что это тело его жены. Но он ошибся. Появившаяся Сильветта передает свои впечатления о пожаре мужу. При этом выясняется, что на балу она была со своим любовником – Оперным Певцом. Объятый ужасом муж не мог больше назвать Сильветту своей женой и договорился до того, что лучше бы она погибла во время пожара. На обгоревшей руке незнакомой женщины обнаружили кольцо. Оно указывало на то, что погибшая была возлюбленной Короля, который безуспешно искал её на пожарище. Сильветта попросила лично передать кольцо Королю. Но неожиданно она бросилась в пылающий огонь и погибла. Найденное позднее обгоревшее тело признали по наличию кольца возлюбленной Короля.

В одном из писем Кайзер раскрыл свой простой замысел использования античного мотива: «Пожаром в оперном театре» я предпринял формирование легенды об Алкесте в новой интерпретации: не только жизнь Адмета должна сохраниться со смертью Алкесты, но эта добровольная смерть Алкесты дарит Адмету новое и чистое существование» [4, s. 149]. Впервые упоминание античных имен встречается в драме в конце второго акта. Сильветта в присутствии мужа и Оперного Певца рассказывает о соблазнении любовника во время репетиции: *Хоры почти умолкли, услышав твоё пение. Я хотела умереть от блаженства. Как Алкеста, что умерла за Адмета. Как я завидовала Алкесте, вызвавшей спасти Адмета* [5, s. 742–743]. Кайзер значительно снижает в драме образ героини, создавая явную пародию на образ Алкесты Еврипида. Во-первых, Сильветта открыто нарушает брачные узы, чего не было в античном источнике. Став грешницей, она проигрывает в сравнении с благородной Алкестой. Во-вторых, репутация Господина *** сильно подорвана, и вряд ли её можно восстановить ценой смерти супруги, даже если учесть, что психологические мотивировки не свойственны марионеточному театру Кайзера. В-третьих, у Еврипида возвращенная к жизни Алкеста счастлива с мужем, и ни о какой-либо подмене или иллюзорности событий речь не идет. Наконец, Еврипид сознательно совмещает трагический и комедийный стиль, разрабатывая мотив, свойственный фольклору многих народов – воскрешение умершего. Кайзеровская же пьеса остается трагедией искупления греха, причем трагедийное начало в игровой концовке-подмене значительно снижает всю серьезность происходящего.

В последнем акте в доме Господина *** вновь появляется Оперный Певец. Он боится,

что после супружеской измены Сильветта будет искать в огне пожара свою смерть: *Алкеста!... Захватывающий сюжет, должен же он иметь последствия. Не искусно ли сделанное либретто? Адмет должен иметь двойной свет неудержимого искателя, а полная победа должна достаться Алкесте. Если она умирает за Адмета, – чтобы он мог жить! – это символ огромного величия!* [5, s. 751]. В своих письмах Кайзер поясняет жертвенность Сильветты. Он видит её воплощением новой формы любви – «небесной» по сравнению с «гражданской». После начавшегося пожара Сильветта возвышается «над неосознанным состоянием своей человечности» и жертвенным поступком служит «высокой цели очищения от сковывающей обыденности», что позволяет ей «предчувствовать вечное...» [2, s. 149]. То есть в главной героине Кайзер видит яркий пример жертвенности «нового человека» или преобразования в «новую женщину» театра экспрессионистов.

В статье «Видение и персонаж» (1918) обобщаются эстетические принципы Кайзера. Автор утверждает, что поэт и его творения находятся во власти «видения», которому поэт подчинен с рождения. Содержание видения – вполне определено: «обновление человека» для создания «новой картины мира» [2, s. 549]. Критика «вырождающегося» современного общества ведется Кайзером, как и Ф. Ницше, в антропологическом ракурсе. Человек рассматривается драматургом не только изначально совершенным и целостным, как в статье «Грядущий человек» (1922), но и приобретает черты «объединяющей силы» и многообразия своих способностей. Но в современном мире, по мнению Кайзера, человек потерял эти качества и теперь олицетворяет только одну какую-либо способность: «он становится односторонним» [2, s. 568]. Причину оскудения личности Кайзер видит во внешних условиях жизни, «в современном рабочем мире», так как «он обращен против цельности человека и искажает его универсальность до профессии» [2, s. 570]. Из критического осмысления современной цивилизации вырастает идея изменения мира путем воспитания зрителя на примере «нового человека». Становление его, однако, не связано с поступательным развитием времени или истории. По мнению Кайзера, путь к «новому человеку» – это ницшеанская идея «возвращения» – возвратного движения к первоначальной целостной сути человека. Кайзер убежден в силе ума и универсальных способностях «нового человека» и в преодолении им всех препятствий и «экономических трудностей»: «исчезнут талан-

ты и патенты – каждому открыто всё – из профессии человек проникнет в цельность» [2, s. 571].

Последний раз имя Алкесты упоминается в финальной фразе драмы: *Алкеста!!* [5, s. 754]. Её произносит Господин ***, когда узнает об истинной смерти Сильветты. Его добровольный уход из жизни окончателен, и в условиях праздничной атмосферы парижской жизни нет места для Геракла и его чудодейственного спасения.

Подводя итоги, можно констатировать, что Кайзер для воплощения в экспрессионистическом театре своей идеи о «новом человеке», способном на жертву, продолжает экспериментировать, обращаясь к мифологическому сюжету об Алкесте. По замыслу автора, отношения Алкесты и Адмета должны проиллюстрировать жертвенность Сильветты – Алкесты ради сохранения положительного реноме Господина *** – Адмета. Однако основополагающие идеи как мифа, так и драмы Еврипида остались непонятыми и искаженными. В драме Кайзера Сильветта, чтобы искупить свой грех и сохранить репутацию мужа, идет на смерть. Однако о порочности героини нет и речи в мифологическом сюжете. Господин *** в драме Кайзера проклинает жену за измену и желает её смерти. Адмет в мифе суров и жизнерадостен. Финал драмы Кайзера сосредоточен, по авторскому замыслу, на самопожертвовании жены ради сохранения репутации мужа. Концовка мифа и драмы Еврипида – радостное спасение Алкесты из рук демона смерти во

имя земного счастья супругов. Пародийное начало в интерпретации античного мифа заключается как в измельчании помыслов и поступков человека нового времени, так и в снижении мотивации жертвенности со стороны женщины ради мужчины.

Георг Кайзер относится к числу драматургов-экспериментаторов в истории театра. Последователь немецкой интеллектуальной традиции, театра-идей и игровой драмы, он создал за свою жизнь более семидесяти произведений для сцены на разные темы: от мировых проблем до бытовых конфликтов. В многообразных жанровых вариациях драматург оставался приверженцем искусного конструирования современных, исторических и мифологических коллизий, которые принимали пародийно-гротескный характер в вымышленных игровых ситуациях с персонажами-марионетками и неизменным спонтанным преображением персонажа в «нового человека».

Список литературы

1. Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2004. 336 с.
2. Kaiser G. Werke. In 6 Bd. Frankfurt a. Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1970. Bd. 4. 754 s.
3. Kaiser G. Tagebücher. 1910–1923. New York: Schocken Verlag, 1949. 618 s.
4. Kaiser G. Briefe. Frankfurt a. Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1980. 1264 s.
5. Kaiser G. Werke. In 6 Bd. Frankfurt a. Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1970. Bd. 1. 913. s.

INTERPRETATION OF THE MYTH OF ALCESTIS IN GEORG KAISER'S DRAMA «THE FIRE IN THE OPERA HOUSE»

Yu.L. Tsvetkov

The article is aimed at analyzing the basic principles of «spiritual transformation» drama including imagery, conflict development, composition and action conventionality as exemplified by G. Kaiser's drama «The Fire in the Opera House».

Keywords: expressionism, theatre of ideas, spiritual transformation drama, «new man», utopia, play element, parody, grotesque.