

«МИФИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ» В ДРАМАТУРГИИ ОБЪЕДИНЕННОЙ ГЕРМАНИИ (БОТО ШТРАУС. «ИТАКА»)

© 2007 г.

Т.А. Шарыпина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

vestnik_nngu@mail.ru

Поступила в редакцию 23.02.2007

На примере ряда сценических интерпретаций античных сюжетов («драматического отрывка» в стихах Ф. Брауна «Ифигения на свободе», постановки драмы Б. Штрауса «Итака» в Мюнхене и др.) анализируются функции античного мифа в современной немецкой драматургии. Существующий социокультурный контекст, в котором идет осмысление художественной практики писателей (Ф. Брауна, С. Шютца, Бото Штрауса) и ведущих режиссеров (Д. Дорна, С. Ньюблинга и др.) немецкими зрителями сегодня, а также их оригинальные режиссерские трактовки не только заостряют проблематику этих произведений и приводят к деканонизации классического образца, но и вызывают дискуссии как в научных изданиях, так и в периодической печати об использовании мифических сюжетов в театре.

Как известно, самым чувствительным социальным механизмом в кризисные периоды истории является театр, быстро откликающийся на острейшие проблемы современности. Не стал исключением и театр объединенной Германии. На примере ряда сценических интерпретаций античных сюжетов становятся очевидными дезинтеграционные и интеграционные процессы в немецком обществе и культуре конца XX и начала XXI вв. Плюралистичность и многомерность духовного опыта современных деятелей культуры, как писателей (Ф. Брауна, С. Шютца, Бото Штрауса), так и ведущих режиссеров (Д. Дорна, С. Ньюблинга и др.) способствует выработке особого синкретического стиля в театральных постановках, прежде всего на античном материале, в силу известной классической традиции предрасположенном к подобному подходу. Существующий социокультурный контекст, в котором идет осмысление подобных явлений драматургии немецкими зрителями сегодня, а также их оригинальные режиссерские трактовки (в Аахенском городском театре, Драматическом театре Ганновера, Мюнхенском камерном театре и т.д.) не только заостряют проблематику этих постановок и приводят к деканонизации классического образца, но и вызывают дискуссии как в научных изданиях, так и в периодической печати о плодотворности использования мифических сюжетов в театре. Следует отметить, что идея о просветительской функции театра, традиционно популярная в Германии, находит свое воплощение в различных театральных проектах, успешно реализуемых на немецких сценах: «Театр + школа», «Театр + университет», «Театр + мифология». В рамках подобных программ ставятся и с успехом идут пьесы не только немецких

писателей, но и зарубежных, содержание произведений которых созвучно актуальным для немецкого общества проблемам. Например, постановки драмы Б. Штрауса «Итака» в Мюнхене, «Орестей» Эсхила, «Антигоны» Софокла, а также «Граур – участь Электры» Ю. О'Нила, ремикс бельгийца Т. Ланоя «Mamma Medea» в Ганновере и др.

Одним из первых откликов на падение Берлинской стены стал драматический отрывок в стихах Фолькера Брауна «Ифигения на свободе» (Volker Braun «Iphigenie in Freiheit», 1991). Писатель увидел в объединении не только положительные стороны, но и во многом пока неразрешимые проблемы. Провал этой инсценировки на территории бывшей Западной Германии и бешеный успех на Востоке страны в 1992 еще более подчеркнули насущные проблемы, вызванные объединением. В драматическом отрывке (как определяет автор его жанр) «Ифигения на свободе» тенденция дегероизации, демифологизации и осовременивания античного материала доведена до своего апогея. Перед нами не вульгарная пародия или фамильярная травестия по мотивам пьесы Гете, а горькие раздумья писателя после объединения Германии о том, что идеал «чистой человечности», созданный Гете по канонам Винкельмана в качестве образца для исправления нравов современности, так и остался прекрасной мечтой человечества, которая вряд ли когда-нибудь сбудется.

В этом контексте привлекает внимание неутрачиваемая полемика вокруг другого произведения известного в настоящее время в ФРГ писателя Бото Штрауса (1944), его драмы с внешне нейтральным названием «Итака», в основу которой легли последние двенадцать песен гомеровской «Одиссеи».

Тема мужественного страдальца и скитальца Одиссея не раз поднималась в немецкой литературе XX века. Одиссей – наиболее яркая фигура гомеровского эпоса. Он противоречив и наделен как чертами архаической героики (жестокость, суровость), так и качествами героя нового поколения, отличающегося умом и тонкостью переживаний, новым интеллектуальным героизмом. Еще в 30-е годы XX века образ Одиссея и мотив его скитаний использовался в антифашистской литературе в качестве наиболее емкого обобщения, символизирующего тяжкий путь немецких эмигрантов-антифашистов. Любовь к родине и безграничная сила духа – основные качества, определяющие поступки Лаэртида тридцатых годов (А. Зегерс «Три дерева», И. Бехер «Итака»). Рефлексирующий Одиссей из романа Ганса Эриха Носсака «Некий» (1947) и новеллы «Кассандра» (1948) относится к иному варианту прочтения этого многозначного мифологического образа. Перед нами, используя емкие определения Носсака, «выживший», или «ущелевший» в горниле мировой бойни, неважно какого времени. Писателя интересует сама экзистенциальная ситуация выбора, получающая в его произведениях ярко выраженную этическую окраску. Носсаковский Одиссей становится «пастырем», только постигнув ошибки забытого прошлого, в момент решения стать «ловцом душ человеческих над бездной». Проблема выбора и ответственности человека за последствия своих поступков определяют поведение героев Ю. Брезана («Крабат, или Преображение мира», 1976) и Ф. Фюмана, в последних произведениях которого – радиопьесе «Тени» (1984) и балете «Кирка и Одиссей» (1984) – с наибольшей силой раскрыта тема величия человеческого духа, святого и грешного одновременно. Однако все названные нами трактовки известного сюжета в качестве исходного образца так или иначе опираются на оригинальную и одновременно противоречивую трактовку этого излюбленного немецкими авторами образа в драме Г. Гауптмана «Лук Одиссея» («Der Bogen des Odysseus», 1912), созданной автором в канун Первой мировой войны. Заметим сразу же, что четвертое действие драмы Бото Штрауса «Итака» так и названо – «Лук Одиссея», что явно призвано еще раз напомнить читателю и зрителю об этом произведении Гауптмана.

Премьера драмы Бото Штрауса «Итака» (Strauss B. «Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee»), состоявшаяся в постановке Дитера Дорна 19 июля 1996 года в Мюнхенском камерном драматическом театре,

произвела на зрителей эффект внезапно разорвавшейся бомбы. Как писали газеты, в зрительном зале не было зрителей, но сидело только «триста критиков» (именно до этой цифры доводит драматург число женихов Пенелопы). Идея, заявленная автором в ремарке, предваряющей первое действие («это переложение прочитанного из классики в драматическую форму, как будто кто-то поднял голову от томика Гомера и увидел перед собой на сцене продолжающийся финал событий на Итаке, грезы, ассоциации, размышления, а также знакомые с детства отрывки из переводов Фосса и Антона Вайера») [1], никоим образом не соответствует дальнейшему развитию сюжета и общей проблематике пьесы. Может быть, поэтому режиссер Дитер Дорн использовал такой эффектный прием: перед началом спектакля с необыкновенным шумом в мелкие осколки разбивается падающая статуя Афины Паллады, заволакивая сцену клубами пыли и тумана. Вероятно, это должно было свидетельствовать и о «разбитых» традициях прочтения классики и в какой-то степени иронично подчеркивало некоторую «туманность», «замутненность» смысла будущего действия. Публику и критиков прежде всего шокировал финал пьесы, в котором не просто свершается возмездие, но кровь «многобуйных» женихов проливает ни в чем не сомневающийся, самоуверенный, brutальный Одиссей, утверждающий право сильного на подобное массовое истребление. Само убийство, следуя античной традиции, на сцене не показано. Лишь первая стрела, посланная Одиссеем, благодаря прекрасной режиссерской находке Дитера Дорна – использованию лазерного луча – летит в цель, а дальнейшие события поданы в пересказе своеобразного гротескного подobia античного хора – трех «фрагментарных женщин» (Колено, Ключица, Запятье). В свете трагического пути, пройденного Германией в XX веке, подобный финал вызывал вполне закономерное интеллектуальное и нравственное отторжение. Зрители ощущали себя, по словам критиков, Нибелунгами, по колена залитыми кровью. Спектакль не спасала ни прекрасная игра актеров, ни режиссерские находки Дорна, пытавшегося смягчить концепцию автора и внести в действие элемент легкой самоиронии, пародирования. Например, усиление мотива ребячливости Телемаха, таскающего за собой по сцене ящик с детскими игрушками, а затем с детской непосредственностью ломающего знаменитый лук Одиссея как ненужную старую игрушку. Момент замешательства – и на сцене новый лук, теперь уже бугафорский. В этом же

ключе подана и новенькая голубая «малолитражка» Эвмея, выкатывающаяся на сцену, или облик богини Афины, напоминающей, то ли панка, то ли хиппи с немислимой прической и цветом волос, как следует из ремарки режиссера, «напоминающим мочу». Однако все эти гротескные или пародийные моменты не могут отвести внимание читателей и зрителей от главной идеи спектакля: «Einer räumt auf» – «Один очищает все». Ее можно перевести и иначе: «Один ликвидирует все (или всех)», а это в немецкой истории и всей истории XX века уже пройденный этап. Критики справедливо писали о возникающих ассоциациях с Гитлером и другими диктаторами XX века – Пиночетом, Муссолини и др. То, что было простительно Г. Гауптману, позволившему своему Одиссею беспощадную расправу с женихами, осквернившими его дом, автору, только предчувствовавшему в 1912 году возможные катаклизмы XX века и еще не знавшему ужасов Первой и Второй мировых войн, массовых истреблений людей в гетто и концлагерях, теперь в свете определенного исторического опыта представлялось шокирующим и аморальным в пьесе Бото Штрауса. Грузовик, в который бросали трупы женихов, как бревна, под неистовые грубые победные выкрики Одиссея, слишком явно напоминал конвейер смерти, отправлявший людей в газовые камеры не столь уж далекого прошлого. Заработавшую «мясорубку смерти» довольно трудно остановить. Об этом автор помнит хорошо, поэтому в соответствии с гомеровской традицией вмешательства богов мир на Итаке восстановлен лишь благодаря приему *deus ex machina*, когда молния Зевса и гневные реплики посланной им Афины прерывают поток ужасающих угроз Одиссея и успокаивают жителей острова. Однако Афина Штрауса идет дальше гомеровской: она лишает подданных Одиссея памяти, поскольку, с точки зрения автора, гармония может наступить только тогда, когда «из памяти народов сотрутся смерть и преступления царя», а следовательно, только упразднив память о прошлом и историю, можно прийти к всеобщему согласию. Вспомним нравственные пытки носсаковского Одиссея-Ореста (роман «Некий») [2], ради памяти о прошлом и воссоздания подлинной сути вещей отправлявшегося на нравственную муку в город мертвых, или фюмановского Одиссея, отвергавшего бессмертие и растительное существование на острове Кирки. Даже в разгар Второй мировой войны стареющий Гауптман осознавал, что забвение прошлого не есть искупление. Не случайно в трагедии «Ифигения в Дельфах» его Ифи-

гения добровольно бросается со стены храма в момент всеобщего сусального народного примирения перед восходом долгожданного солнца [3]. Писатель ушел из жизни, так и не разрешив для себя важнейший трагический философский вопрос, возможно ли искупление для человека или народа, запятнавшего себя кровью, и если возможно, то каким путем. Тем более странно читать в отечественной критике высказывания о том, что в пьесе Бото Штрауса возвращение Одиссея становится для драматурга метафорой восстановления утраченной гармонии, «Штраус создает современную утопию», причем не просто «утопию государственную, но поэтическую» [4]. И государство, пережив кризис безвластия, возрождается с приходом законного и сильного монарха. В данном контексте сказочный мотив «муж на свадьбе собственной жены», присутствующий в гомеровской «Одиссее», как бы заменяется иным, «возвращением государя», ставшим особенно популярным после выхода на экраны киноэпопеи «Властелин колец». Однако пьеса Бото Штрауса написана в реалиях иного времени (периода распада Югославии, событий в Боснии, падения Берлинской стены), поэтому и следует разобраться, почему возникает подобное толкование финала этого противоречивого и даже эпатазирующего публику и читателя произведения немецкого писателя-интеллектуала, отнюдь не склонного к поэтизации насилия.

Драма Бото Штрауса принадлежит к тому ряду произведений немецкой литературы уже объединенной Германии, которые были вызваны к жизни неминуемыми проблемами, следовавшими за этим объединением, и которые не разрешены во многом до сих пор. Политические ассоциации в драме Бото Штрауса также очевидны. Даже сами названия пяти действий достаточно двусмысленны и имеют в немецком двойное толкование I – *Ankunft* (это и «прибытие» и «пункт договора»), II – *Haushalt der Freier* (это и «государственный бюджет» и «домашнее хозяйство»), III – *Die Narbe* (это и «рубец» и «признак при определении личности»), IV – *Die Wiedererkennung. Der Vertrag* (первое – это и «узнавание» и «опознание личности в судебной практике», второе – это «договор», «контракт», «соглашение»). В этом контексте толпа «женихов всех времен и народов», как следует из ремарки автора, докучающая Пенелопе и расхищающая сокровища дома царя Одиссея, может восприниматься и как «чужие» – «*fremde*». Этот эпитет применяется по отношению к ним в тексте пьесы часто. «Чужие» в современном звучании – это прежде всего переселенцы из Восточ-

ной Европы, либо немцы из Восточной Германии. Есть и ассоциации другого характера. Собрание женихов напоминает сессию в Бундестаге, когда либеральные политики на деле оказываются беспомощными в решении судьбоносных для Германии проблем. Кстати, устав от процедуры сватовства, женихи устраивают собрание, напоминающее организационное собрание любой партии, на котором они готовы путем голосования выбрать государя, «способного принести народу благоденствие и мир». Ассоциативный ряд Штрауса уходит в бесконечность: не случайно женихи Пенелопы происходят в концепции пьесы «из всех времен и народов». Перед нами двуличные политики, воплощающие, с точки зрения автора, одновременно и идею насилия, и полное бессилие. Красноречивые на словах, они оказываются абсолютно бесплодными на деле. Метафорически это воссоздается в облике вдовствующей Пенелопы, изнашиваемой под бременем своего неимоверно распухшего, огромного, невообразимого, вынужденно бесплодного тела. В отличие от традиции Г. Гауптмана, в пьесе которого отсутствует эта освященная гомеровской традицией героиня, образ Пенелопы действительно выписан поэтически. Ее монологи и диалоги (а по сути это один продолжающийся монолог с самой собой и с так долго не возвращающимся к ней Одиссеем), полны искренности и подлинной боли. Она еще молода и хочет быть самой собой, легкой, быстрой, стремительной. Ее появление перед женихами – испытание и для нее самой, и для них, столько лет добывающихся ее руки. Уродство Пенелопы вызывает в памяти мотив осквернения цветущей Итаки в пьесе Гауптмана [5], острова, на котором иссякли все источники – средоточие жизни. Почва Итаки так же бесплодна, как бесплодна тучная Пенелопа из драмы Бото Штрауса, способная перемещаться по сцене только на специально для нее созданном электрическом кресле. В немецкой критике облик Пенелопы становится метафорой проблемы взаимоотношения Культуры и Власти, прежде всего в бывшей ГДР [6]. Утопичность во многом политической программы этого ушедшего в прошлое государства в пьесе и в спектакле должны были символизировать цветущие сады Лаэрта. Иллюзорность этого утопичного «города-сада» подчеркивается в сценографии пьесы неожиданным и мгновенным их крушением. Возвращение Одиссея освободит Пенелопу от опустыленного груза тучности и бесперспективности. В миг помолодевшая и похудевшая Пенелопа (специальный костюм дает возможность сказочного превраще-

ния) должна, по мысли автора, символизировать преобразование современности по законам противостоящей хаосу гармонии и красоты. Залогом этого, а также государственного порядка становится для Б. Штрауса забвение катаклизмов истории и приход к власти сильного политика, олицетворением которого и стал в пьесе брутальный образ Одиссея. Как видим, античный миф как одна из наиболее устойчивых констант европейской культуры дает универсальный ключ к интерпретации несводимых ни к чему другому разнообразных культурных, этических-эстетических феноменов. Это становится возможным, поскольку «мифическое» (Ф. Фюмана) – не что иное, как «объективированный и обобщенный в художественных образах индивидуальный опыт миллионов отдельных людей, многих поколений» [7]. Рассуждая о нравственных ценностях, заложенных в произведениях прошлого, Фолькер Браун в свое время настаивал на том, что современная действительность со всеми ее катаклизмами не может отменить классические идеалы человечества. Бото Штраус, напротив, пытается эти идеалы корректировать. Выведенные им вневременные образы античной мифологии и трагедии, утверждавшей в прошлом законы вселенской гармонии и принцип обязательного катарсиса, воспринимаются читателями и зрителями в контексте проблем и глобальных катастроф нового времени, в атмосфере всеобщего релятивизма. Полемика вокруг драмы Бото Штрауса и ее сценической интерпретации яркое тому подтверждение.

Список литературы и примечания

1. Strauss B. Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1998. S. 7 (здесь и далее перевод автора статьи).
2. Материалы статьи прошли апробацию на 4-м съезде Российского союза германистов «Центр и периферия в литературе, языке и науке». – СПб., 2006.
3. Подробно об этом см.: Шарыпина Т.А. Интерпретация античного сюжета в романе Г.Э. Носсак «Некий» // Вестник ННГУ: Филология. Вып. 1. – Н. Новгород, 1999.
4. Эта проблема рассмотрена в: Шарыпина Т.А. Проблема мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв.: Уч. пособ. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. – С. 84–102.
5. Рыбина П.Ю. Западная драматургия XX века // Зарубежная литература XX века. – М., 2003. – С. 388.
6. Впервые анализ этого произведения Г. Гауптмана дан в: Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой полови-

ны XX века. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. – С. 76–89.

7. Gräcian J. Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. – Tübingen, 2000. – S. 208–260.

8. См. Об этом подробно: Фюман Ф. Избранное. – М., 1989.

9. Braun V. Iphigenie in Freiheit. Frankfurt a. – M., 1992. – S. 1–35.

10. Strauss B. Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. – München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1998. – 103 s.

11. Büsche, J. Einer räumt auf // Die Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte. – 1996. – № 9. – S. 775–777.

12. Gräcian J. Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen, 2000. – 350 s.

13. Michaelis R. Uraufführung von Botho Strauss «Ithaka» // www.zeit.de/archiv/1996/31/strauss.txt. 19960726.xml.

14. Stumm R. Finstere Botschaft, vergnügtes Gefunke // Die Weltwoche, Zürich. – 1996. – № 30. – S. 35.

15. Wagner R. Homer hebt ab. Botho Strauss «Ithaka» in München uraufgeführt // Hannoverische allgemeine Zeitung. 22. Juli 1996. – № 170.

16. Рыбина П.Ю. Западная драматургия XX века // Зарубежная литература XX века. – М., 2003. – 544 с.

THE «MYTHIC ELEMENT» IN THE DRAMATURGY OF THE UNITED GERMANY (BOTHO STRAUSS'S «ITHACA»)

T.A. Sharypina

The functions of the antique myth in the contemporary German dramaturgy are analysed. The analysis is presented in terms of a number of stage interpretations of antique plots (e.g. Volker Braun's «dramatic fragment» in verse «Iphigenia at Liberty»; the stage production of B. Strauss's «Ithaca» in Munich and others). The existent social and cultural context in which comprehension of the oeuvre of the writers (V. Braun, S. Schütz, B. Strauss) by contemporary readers occurs, original creative interpretations of classical plots by the leading stage directors (D. Dorn, S. Nübling) not just emphasize the problems raised in these writings but also lead to rethinking of the classic pattern and cause discussions both in academic publications and periodicals concerning the use of mythical plots in the theatre.