

Александра Вареникова

Пьесы Георга Кайзера на мифологические и легендарные сюжеты

Первая половина XX века – период не только политических и социальных бурь, но и расцвета культуры и искусства. Именно в это время в Европе формируется множество различных художественных направлений и тенденций, во многом определяющих мировую культуру и по сей день. Деятельность целого ряда художников этого периода ограничивается рамками конкретных течений: символизма, экспрессионизма, сюрреализма, но есть и личности, на примере творчества которых можно проследить развитие культуры в целом, оценить основные проблемы и вопросы, понять художественные тенденции.

Одним из таких художников является немецкий драматург, поэт, прозаик, эссеист Георг Кайзер (1878-1945), творческий путь которого начался в конце XIX, а закончился в середине XX века.

Георг Кайзер родился в Магдебурге 25 ноября 1878 года. Первые, т.н. ученические пьесы он начал писать в 1890-х для читательского общества «Сапфо». В 1898 году Кайзер отправился в путешествие в Южную Америку, откуда вернулся в 1901. В 1908 году он женился на дочери крупного магдебургского торговца Маргарете Хабенихт, которая родила ему двух сыновей и дочь. Во время первой мировой войны Кайзер не попал в армию по состоянию здоровья, но работал в Красном Кресте.

В 1915 году состоялась первая постановка пьесы Кайзера на профессиональной сцене, в венском театре Ное Бюне.

К этому моменту драматург работал преимущественно в эстетике экспрессионизма и быстро стал знаменитым. Будучи уникальными в своем

роде, экспрессионистические пьесы — трилогия о газе, «Ад Путь Земля» и др. — Кайзера имели оглушительный успех, как в Германии, так и по всему миру. Но даже став известным и постоянно ставящимся драматургом, Кайзер испытывал серьезные финансовые сложности, поскольку семья его росла. В итоге осенью 1920 года драматург был арестован за продажу имущества со снимаемой им виллы под Мюнхеном. Его жена также попала в заключение, а трое детей оказались в приюте для бедных. Делу пытались придать политическую окраску, намекая на связь Кайзера с коммунистами через Эрнста Толлераⁱ, с которым драматург близко сошелся, живя в Мюнхене, однако, безуспешно. В середине апреля 1921 года Кайзер был отпущен на свободу.

Жизнь драматурга, как и многих других немецких деятелей культуры, серьезно изменилась с приходом к власти в Германии национал-социалистической немецкой рабочей партии. В феврале 1933 года в Ляйпциге во время спектакля по пьесе Кайзера «Серебряное озеро» СА (штурмовые отряды) спровоцировали театральный скандал, приведший к наложению запрета, как на печать, так и на постановку произведений драматургаⁱⁱ.

В августе 1938 года Кайзер с любовницей и их общей дочерью бежал в Швейцарию, где жил, в основном, на деньги меценатов.

Кайзер скончался 4 июня 1945 года в Асконе от эмболии. По утверждению друга Кайзера, писателя Юлиуса Маркса, последними словами умирающего были: «J'ai gagné la bataille!»^{iii,iv} Драматург кремирован и похоронен в Лугано.

Оттолкнувшись от проблематики и эстетики произведений Франка Ведекинда и Августа Стриндберга, пройдя в 1910-е через увлечение фрейдизмом, в 1920-е Кайзер становится одним из ярчайших представителей экспрессионизма, сторонником бескровного обновления человечества и мифотворцем нового человека. Когда экспрессионизм исчерпывает себя, Кайзер, в отличие от многих художников, работавших в данном направлении,

не оставляет литературу и после создания ряда пьес, рассчитанных на запросы широкой публики, оказывается в эмиграции в Швейцарии (начиная с конца 1930-х). По единогласному мнению исследователей здесь он достигает вершины своего творчества. Поздние пьесы Кайзера сочетают в себе эстетические приемы самых разных направлений, наработанные драматургом за долгий творческий путь. Что касается проблематики, то они близки экзистенциализму – герои совершают судьбоносные решения, определяющие, подчас дальнейшую судьбу не только их самих, но и всего рода человеческого.

На протяжении всего творчества Кайзер неизменно обращается к мифам, что также отражает одну из ярких тенденций культуры первой половины XX века. В попытках вдохнуть новую жизнь в образный мифологический язык и структуру драматург отработывает на мифологических сюжетах все новые художественные приемы, закономерно возникающие в его творчестве. Таким образом, именно пьесы на мифологические и легендарные сюжеты становятся наиболее показательными примерами развития и изменения кайзеровской эстетики и проблематики.

Заявив в 1897 в программной пьесе «Фауст» о намерении «идеи старые из лет прошедших в ткань платья современного вплести»^v, в ранний период творчества Г. Кайзер создает серию пьес, объединяемых исследователями под общим названием «комедии плоти», среди которых «Иудейская вдова» (1904) на библейский сюжет о Юдифи, «Король-рогоносец» (1910) по мотивам легенды о Тристане и Изольде и «Европа» (1915) на основе древнегреческого мифа. В этих пьесах драматург выводит на сцену инстинктивных героинь близких эстетике Ведыкинда и заставляет их действовать в соответствии с фрейдистской логикой модного в то время психоанализа. Результатом, однако, становится не воскрешение, а разрушение мифа, превращающегося в сатиру на современность.

Одним из ярких примеров такого подхода в ранний период творчества является пьеса «Иудейская вдова», основой для которой послужил библейский сюжет и трагедия Фридриха Геббеля «Юдифь» (1840).

В то время как в иудейском городе поговаривают о приближении грозного полководца Олоферна, малолетнюю Юдифь насильно выдают замуж за престарелого книжника Манассе. Убедившись в мужской несостоятельности супруга, Юдифь провоцирует его смерть. Не найдя в уже осажденном ассирийской армией городе ни одного мужчины, способного удовлетворить ее единственное желание – стать женщиной, героиня, переодевшись юношей, отправляется во вражеский лагерь. Попав в шатер Олоферна, Юдифь узнает, что ей суждено стать очередной женой полководца и отправиться в тыл, в его гарем, однако, героине приглянулся не грубый варвар, а утонченный повелитель Навуходоносор. Устраняя препятствие к искомой цели, Юдифь убивает Олоферна. Напуганная армия бежит во главе с повелителем. Юдифь, оставаясь по-прежнему девственной, возвращается в родной город, где в благодарность за совершенный подвиг ее решают посвятить в священнический сан. Героиня отчаянно сопротивляется введению в храм, однако, успокаивается, увидев юного священника, который должен проводить церемонию. Слишком долгое коленопреклонение (посвящение в сан) за завесой святая святых – намек на то, что в финале Юдифи удалось добиться своего, познать мужчину.

Взяв за основу библейский сюжет о самоотверженном поступке защитницы отечества, Кайзер разрушает его, доводит до абсурда, превращая даже не в комедию, а в фарс, объясняя все поступки Юдифи в соответствии с новейшими теориями Фрейда^{vi}.

В экспрессионистический период, создавая новую мифологию обновления человечества, Кайзер приходит к выводу об утопичности этой идеи и возможности обновления лишь конкретного человека под влиянием определенных факторов. В это время созданы такие пьесы как трилогия о газе, «Ад – Путь – Земля», в которых сделана попытка создать образ человека

нового мироощущения и выстроить новый мифологизированный мир. Новую концепцию драматург раскрывает и на основе сюжета о Жанне д'Арк и ее соратнике, маршале Франции Жиле де Рэ в пьесе «Жиль и Жанна» (1922). Несмотря на смещение проблематики от общей к личной, эта пьеса «во многих отношениях одна из наиболее экспрессионистических драм Кайзера»^{vii}.

Написанные в эмигрантский период эллинские драмы – «Дважды Амфитрион» (1943), «Пигмалион» (1943-1944), «Беллерофонт» (1944) – исследователи называют «лебединой песней»^{viii} Кайзера. Здесь переплетаются темы творчества, любви и свободы, разрешаются вопросы обновления человечества, противостояния духа и плоти. В трилогии с одной стороны, развивается поданная в рамках христианской идеологии мысль о том, что «без помощи высшей силы человек бесполезен и побежден»^{ix}, а с другой рассматривается проблема взаимодействия художника с окружающим миром.

Несмотря на то, что Кайзер считал лучшей свою последнюю пьесу «Беллерофонт», в эстетическом отношении наиболее совершенной пьесой трилогии кажется именно «Дважды Амфитрион». Продуманный сюжет в купе с актуальной проблематикой, проработанная структура, ярко очерченные характеры, образный язык – все это дает гармоничное произведение. В «Пигмалионе» идея превалирует над технической стороной и содержанием. «Беллерофонт» – уже практически чистая идея с максимально упрощенными персонажами. Хотя, быть может, в этом и есть высшее мастерство поэта (но драматурга ли?) – передать идею настолько легко и непротиворечиво, чтобы текст читался на одном дыхании.

Псевдоисторическая пьеса «Дважды Амфитрион», действие которой происходит в Древней Греции, состоит из пяти действий. Драма открывается экспозицией. Из монологов героев выясняется, что на свадебном пиру в честь Амфитриона и Алкмены военачальники преподнесли полководцу роскошные доспехи, при взгляде на которые Амфитрион потерял голову. Не дожидаясь

окончания пира, он умчался завоевывать Фарсалу, оставив юную жену девственной. Услышав горестные молитвы покинутой Алкмены, Зевс является ей в обличье Амфитриона, переодетого пастухом. Тем временем, настоящий Амфитрион, недовольный тем, что Фарсала завоевана хитростью, а не храбростью, решает, переодевшись пастухом, отправиться на разведку в горы – покорять неизвестные доселе народы. В то время как полководец блуждает по неразведанной местности, Зевс, так и не снимая шкур, садится с Алкменой за пиршественный стол и рассказывает старцам, что войско взбунтовалось, а он вынужден был спасаться бегством. Пока хор старцев решает, что делать, а хор женщин сетует о судьбе своих мужей, Зевс дарит Алкмене первую брачную ночь. В результате Амфитрион, а не полководцы, признан виновным и настоящего полководца как преступника сопровождают из-под Фарсалы в Фивы на публичный суд. На суде Амфитрион яростно защищается. Но беременная (от Зевса) Алкмена обвиняет Амфитриона в том, что он «отказывается быть тем, кем был»^x. А когда полководец заявляет, что не признает ребенка, она грозит убить и себя и плод одним ударом меча. Амфитрион взывает к небу. Появившийся Зевс, разъясняет ситуацию и обрекает ослепленного жаждой крови Амфитриона на скитания в обличье козьего пастуха до рождения божественного ребенка Геракла, которому суждено очистить землю от зла и прекратить войны с помощью Олимпийских игр.

Геракл, так и не родившийся в пьесе «Дважды Амфитрион», по утверждению Б. Дж. Кенуорти, – «последнее кайзеровское воплощение нового человека; он принадлежит тому времени, когда божественная составляющая человека (любовь Алкмены) преодолела низменные инстинкты (военное высокомерие, страстное влечение к власти, эгоцентризм какого-то Амфитриона)»^{xi}. Однако то, что младенец так и не появляется на свет, заставляет пересмотреть кажущийся на первый взгляд оптимистичным финал.

В «Дважды Амфитрионе» миф наконец-то обретает новое дыхание, становится актуальным образным художественным языком. В эллинских драмах Кайзер разрешает одну из сложнейших задач, которые поставила перед собой культура первой половины XX века.

-
- i Steffens W. Georg Kaiser. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1974. S. 10.
- ii Ebenda. S. 11.
- iii Я выиграл битву (*фр.*).
- iv Marx J. Georg Kaiser, ich und die andern: Alles in einem Leben: Ein Bericht in Tagebuchform. Güterloch: C. Bertelsmann, 1970. S. 170.
- v Kaiser G. Faust // Kaiser G. Werke In 6 Bände. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971-1972. B. 5. Stücke 1896-1922. S. 26.
- vi К моменту начала работы над «Иудейской вдовой» выходит «Толкование сновидений» – в 1900 г., а в 1905 г. появляется «Теория сексуальности». Также печатается ряд статей Фрейда.
- vii Kenworthy B. J. Georg Kaiser. Oxford: Basil Blackwell, 1957. P. 70.
- viii Например: Loram I. C. Georg Kaiser's swan song: „Griechische Dramen” // Monatshefte: A journal devoted to the study of German language and literature. 1957. No 1. P. 23-30.
- ix Loram I. C. Georg Kaiser's swan song: „Griechische Dramen”. P. 23.
- x Kaiser G. Zweimal Amphitryon // Kaiser G. Werke. B. 6. Stücke 1934-1944. S. 506.
- xi Kenworthy B. J. Die Dramen 1928-1945: Apotheose der Subjectivitaet // Georg Kaiser / hrsg. von A. Arnold. Stuttgart: Klett, 1980. S. 138.