

А.А. СТРЕЛЬНИКОВА

ДРАМАТУРГИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Нужно ли поднимать вопрос о проблемах исследования экспрессионистской драмы сегодня, когда сам экспрессионизм стал предметом изучения множества научных работ, признан исходным пунктом модернизма? Думаю, такая необходимость есть. Почти сто лет отделяют нас от экспрессионистской эпохи – за это время сместились исследовательские интересы, изменился ракурс изучения, и, в частности, иначе оценивается и анализируется драма и ее место в контексте движения.

Прежде всего, важен вопрос, насколько репрезентативна драматургия экспрессионизма для установления качественных и сущностных характеристик всего движения? Какую роль играла она в формировании экспрессионистской эстетики? Ведь Германия 1910-х годов была захвачена театральнo-драматургической лихорадкой: за считанные годы появилось столько пьес, сколько не набралось бы, пожалуй, за целое предшествующее столетие. Воспользовавшись названием книги немецкого исследователя тех лет Юлиуса Баба, можно сказать, что художественными центрами Германии овладела «воля к драме» («Der Wille zum Drama»). Что же побуждало авторов писать для сцены, искать самовыражения в театральных формах? Современники много размышляли о драматургии. Можно назвать О. Мандельштама, А.В. Луначарского, С. Радлова; Ю. Баба, Б. Дибольда и др. Сами драматурги и театральные режиссеры оставили множество манифестов и программных высказываний о назначении драмы. Нет сомнений, наряду с поэзией драма была центром внимания тех лет. Сейчас ситуация иная: в Германии в 1960–80-х годах появилось несколько крупных работ о драматургии экспрессионизма, однако последние десятилетия не дали сколько-нибудь значительного притока научной информации и научного интереса. В России нет ни одной монографии, посвященной экспрессионистской драме, в отличие от лирики, о которой написано несколько статей, диссертаций и монографических исследований.

Одна из причин подобной культурной «забывчивости», пожалуй, – удивительная неоднородность движения, которая поражала и современников, и сегодняшних исследователей. Многие драматурги эпохи так или иначе были связаны с экспрессионизмом или отдельными приемами, или характером образности, общей интонацией. В.Л. Топоров в свое время предложил компромиссный термин «экспрессионистское десятилетие». Сегодня положение о «негетерогенности экспрессионизма» (Н.В. Пестова) стало общепринятым. Однако неоднородность не означает неопределенности или расплывчатости, и не позволяет до безграничности раздвигать круг имен писателей этого движения, втягивая в него авторов предшествующих литературных эпох.

Может быть, причина не слишком активного освоения драматургического наследия связана с сомнениями в его художественном уровне? Так, современник, поэт и переводчик Михаил Кузмин писал о

драмах экспрессионизма: «Производство – массовое и приблизительно однородное – несмотря на широту художественной идеологии: можно наблюдать общие приемы, драмы пишутся лихорадочно <...> Ряд имен замечательных и ни одного первый сорт» [1, с. 435]. Ни одного первый сорт?.. Возможно, современники продолжали мыслить доавангардистскими критериями искусства и творчества: так, наиболее ярких экспрессионистских драматургов спешили назвать новыми «шиллерами». Ждали нового Шиллера, нового Гёте, в крайнем случае нового Клейста. Но – теперь это очевидно – театр экспрессионизма выдвинул свои имена, ставшие классикой авангарда. Дело в том, что экспрессионистская драматургия обладает колоссальным суггестивным воздействием, она обращена не только к настоящему, но и к будущему. Вот почему не все современники распознали этот призыв. Неприятие экспрессионистами истории, которая довлеет над всяким свободным самовыражением и грозит любой художественный радикализм превратить в закономерный элемент исторической эволюции, побуждало их обращаться напрямую к будущему – создать такую образность и такой язык, такой культурный код, которые обогнали бы время. И сегодняшнего читателя не может не волновать это обращение, достаточно вчитаться в текст, чтобы ощутить его огромную энергию, сопоставимую по силе воздействия с мифологической.

Наиболее актуален вопрос о том, какие писатели являют собой «лицо» драматургического экспрессионизма – вопрос этот далек от разрешения. И каждый исследователь вынужден вновь на него отвечать. Проблема в том, что если сопоставить те имена драматургов, которыми мы оперируем сегодня, и те, о которых писали критики-современники, выясняется, что ряды их заметно, в разы, перedeли. Остался некий неменяющийся «эшелон»: Рихард Зорге, Рихард Гёринг, Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер, Эрнст Толлер, Фриц фон Унру, Людвиг Рубинер. Десятки авторов, о которых в свое время спорили, драмы которых публиковали и ставили, награждали премиями, не упоминаются сегодня совершенно – никем и нигде. Произвольность ли это отбора, связанная либо с политическими предпосылками в странах «победившего социализма», где преимущественное внимание уделялось общественно активным авторам, либо с другими, быть может, случайными причинами, или это исторически-художественная закономерность – вот что требует сегодня осмысления. В то же время в области поэзии заметен процесс возвращения забытых авторов (усилиями Н.В. Пестовой, которая, собственно, и ставит себе такую задачу: «введение в научный оборот корпуса неизвестных и неисследованных художественных текстов» [2, с. 172]).

Всегда есть вероятность, что «упраздняя» одни мифы, мы создаем другие. И здесь большое значение получает реконструкция духовно-эстетического облика эпохи. Есть ли смысл обращаться к мнению и научным изысканиям критиков экспрессионистской эпохи – тех, которые стали очевидцами этого явления? Несомненно, взгляды их отмечены некоторой сумбурностью, едва прикрытым удивлением, нередко работы носят идеологизированный характер. Но ценность таких работ как исторического документа и как наиболее свежего, непосредственного, еще не клишированного восприятия настолько очевидна, что не может быть проигнорирована. Выяснить, кого считали ведущими экспрессионистами-драматургами современники, значит, понять, что они вкладывали в понятие драматургического экспрессионизма. Это значит увидеть эпоху изнутри, когда ее революционный характер еще не был подвергнут научной систематизации, когда драма и театр – наиболее «живые» коммуникативные каналы – еще не были «вписаны» в исторический процесс, не имели своей страницы в книге литературной истории XX века.

Так, исторический интерес представляет статья отечественного ученого Роберта Куллэ, написанная в 1930 году. Петербургский профессор-преподаватель зарубежной литературы, несмотря на несколько идеологизированную лексику, необычайно смел в своих взглядах. Он не числился в советской России среди особенно благонадежных уже после того, как в 1924 году, занимая должность директора школы, отказался вывести детей на похороны Ленина. В конце концов он стал одним из первых убежденных противников большевистского режима. В 1934 году он был арестован, в 1938 году расстрелян.

Этот специалист в области литературы и театра утверждал, что экспрессионизм по своей художественной доктрине более всего связан именно с драматургией, которая способна воплощать абстрактные идеи в зримые сценические формы. «Может быть, поэтому – пишет он, – драматургия экспрессионизма и качественно и количественно богаче других видов искусства слова, а с другой стороны, ни в одном из них нельзя наблюдать более прозрачной линии развития форм идейного содержания экспрессионизма, как в драматургии» [3, с. 216].

Кого же он причисляет к экспрессионистам? «Образцом драматургии экспрессионизма» Куллэ считает пьесу «Нищий» Р. Зорге. В этом он как раз солидарен со многими исследователями, в том числе и сегодняшними. Мало кто сомневается в том, что драма берет исток от этого «немецкого Стриндберга», как именовали Зорге. Среди ведущих экспрессионистов Куллэ называет Фрица Дропа, Германа фон Бёттихера, Альберта Штеффена (ученика Р. Штайнера), Юлиа Мариуса Беккера, Фридриха Зебрехта, Виктора Курта Габихта, Альфреда Бруста, а в качестве наиболее яркого драматурга указывает Лео Вайсмента. Имена, о которых едва ли имеют представление современные литературоведы. И они причислены к лучшим, ведущим, образцовым! Присовокупить их к тем драматургам, экспрессионистский статус которых сегодня безоговорочен, или нет, вопрос неоднозначный, однако изучить эту драматургию в любом

случае необходимо. Тем более что влияние их на современников было весьма ощутимым. Так, например, Герман Эссиг дважды был удостоен драматургической премии им. Клейста (1913 и 1914), сотрудничал с Якобом ван Годдисом и Гервартом Вальденом, его пьесы ставили выдающиеся экспрессионистские режиссеры – Юрген Фелинг и Леопольд Йеснер.

В то же время Куллэ подчеркивает, что Кайзер, Газенклевер, Верфель, Унру, Толлер, Штернгейм «связаны с экспрессионизмом не кровными узами, а лишь точками совпадений собственных исканий с теоретическими постулатами поэзии "выражения", а для развертывания их идей «формы экспрессионизма сослужили сезонную службу» [3, с. 230].

В частности, Кайзера Куллэ относит к представителям «эпической драмы» (кстати, своим единомышленником называл Кайзера сам Брехт) [4, с. 27 – 28]. Стало быть, Кайзера исследователь «отдаляет» от экспрессионистов по принципу рационализма и интеллектуальности его «головных», «умственных» пьес. О философичности, холодной «кристальности» произведений Кайзера упоминали и другие исследователи, и сами экспрессионисты (в частности, К. Эдшмидт). Что же становится в таком случае для исследователя признаками экспрессионизма? Значит, иррационализм, повышенная эмоциональность – то, что вскоре названо было «криком», «драмой крика», является обязательным симптомом движения. Кроме того, это мистицизм, «религиозно-мистическая экстастика в духе средневековья», «экстаз катастроф», нарочитость и «постановочность» пьес, хаотичность формы – «карусель чисто экспрессионистского хаоса»: сочетание бытовых, исторических и библейских сюжетов. В работах современников вообще поразительно высокочастотное слово «хаос» – именно как характеристика драматической структуры: таковы работы Ю. Баба, Б. Дибольда, книга которого называется «Анархия в драме» («Anarchie im Drama»).

Однако, в том-то и дело, что мистицизм, библейские образы, хаос, прерывистость, экстаз, «крик» – это еще не есть в сумме экспрессионистская драма. Все эти черты присущи духу эпохи, развеяны и рассеяны в самых разных текстах – и художественных, и теоретических. В такой стилистике пишут и сами авторы в манифестах, и даже исследователи. Метафорические, «взвихренные» тексты критиков тоже представляют собой определенное мифотворчество эпохи. Так, Макс Крелль пишет об экспрессионизме: «Труба Страшного суда призвала его для немедленного руководства...» [5, с. 73]. Мистика смерти, нарочитая искусственность и театральность, вкрапления восточной философии, аллегоризм, гротеск, переработка исторических сюжетов и другие, уже названные черты, – это общие явления, общий «почерк» 1910-х годов в Германии. «Почерк», свойственный и истинным католикам, и буддистам, и политическим писателям. Достаточно заглянуть в журналы того времени, в различные художественные сборники, в ежедневную прессу, чтобы в этом убедиться. В своем «чистом» виде эти черты перекочевали в немецкий кинематограф эпохи – в такие фильмы как «Носферату», «Голем» и другие, в которых в полной мере воплощены мистический гротеск, тема безумия, мрачная фантастика на фоне средневекового антуража.

Экспрессионисты, как представляется, пользовались элементами современного им языка, и вобрали, впитали эти элементы, приспособив их для создания собственного надвременного произведения.

Главные принципы драматургического экспрессионизма – это создать Нового человека и сотворить этот процесс рождения на глазах у зрителя, превратить драму в проповедь и призыв. Экспрессионистская драма мистериальна по своей природе. Это современная мистерия, таинство возвращения человека к себе – своему божественному истоку. Экспрессионизм немислим без драматургии, глубоко вживленной в театр, слившейся с ним – без этой старинной, сакральной формы, родившейся в церковной мессе и литургии. Повторы, круговая композиция, чередование замкнутых пространств и света – всё это необходимые атрибуты драмы, которые, по большому счету, нисколько не являются хаосом формы, а представляют собой запечатленный процесс рождения из хаоса повседневности обновленной и одухотворенной личности, обретение собственного пути и преодоления материи. Это пророческое притчевое послание, адресованное современникам и потомкам, обладающее особым ритмом. О драматургическом ритме много писал Лотар Шрейер, последователь Августа Штрамма, создатель универсальных, синтетических театральнo-драматических форм, творчество которого исследовано очень мало.

Если речь идет о таинстве, пророческом языке и обращении через время, соответственно, возникает вопрос о религиозной «принадлежности» экспрессионистской драмы и вообще о соотносительности ее с религиозным духом. Современники обращали на это немалое внимание. Да и нельзя не заметить, что пьесы изобилуют христианскими и ветхозаветными аллюзиями. Еще А.В. Луначарский отмечал, что едва ли мы найдем лучшую параллель драме, чем «в наиболее экстастических местах библейских пророков» [6, с. 12 – 13]. Экспрессионизм способен сотворить из Европы, считает Ф.М. Гюбнер, «замкнутую как в средневековье, почти религиозную общину» [7, с. 61]. М. Волчанецкий пишет о розенкрейцтерстве, оккультизме, идеях «всемирного братства» Е. Блаватской и свободных религиозных общин, образовавшихся под влиянием Р. Штайнера – так или иначе эти течения нашли отражение в экспрессионистской драме. На средневековые учения, еврейскую мистику, гностицизм, антропософию в качестве источников указывает Макс Мартерштейг. Современники находили параллели и в библейских апокрифах, и в каббале. Сегодня пишут обычно об общехристианских устремлениях экспрессионистов. Однако нельзя не отметить,

что экспрессионизм был не просто возрождением религиозности и богоискательства, но развивался в таких формах, которые не позволяют ограничить эти поиски рамками христианской ортодоксальной религиозности. Экспрессионизм был радикален во всем, и элементы мистицизма – мерцающий таинственный свет, излюбленные образы магического кристалла и светоносного стекла, – были направлены на преодоление реальности и материи, растворение ее в чистом духе. Кроме того, здесь Бог рождается в человеке, и это уже мироощущение, бесконечно далекое от канонического. Драмы словно пронизаны сумеречными лучами «заката» европейской цивилизации – чрезвычайно показательны названия «Судный день» (Беккер), «Всадники Апокалипсиса» (Вайсмантель), «Апокалипсический зверь» (Штеффен). Сакрализованные, притчевые тексты экспрессионистской драмы тяготеют к тому, чтобы принять на себя религиозно-мистические функции, и эта их черта объединяет всех авторов стремлением к преобразованию мира посредством духовной революции. Именно духовной и этической, что далеко не всегда приветствовалось, казалось бы, литературными коллегами: так, Маяковский весьма иронично назвал подобное мировоззрение «кайзертоллеровской рев-мистикой» [8, с. 63].

Вместе с тем, непосредственно с подобным «высоким накалом», серьезностью и трагизмом в драме экспрессионизма зачастую сочетается эксцентричность, ироническая саморефлексия – такие примеры можно найти в пьесах Кайзера, Верфеля, Крауса, Толлера. Так, Луначарский упрекал Кайзера в тяготе к «базарному» буму, к «фиглярству» и эксцентричности. Все это, вместе с «кувыркающимся сюжетом», делает автора подобным «эстраднику большого мюзик-холла». Некоторые элементы варьете, кабаре действительно зримо проникали в драматургию позднего (послевоенного) экспрессионизма. Упомянутое сочетание порой делает драму в глазах некоторых исследователей несколько несуровой, даже «нелепой». А ведь это и самоирония, какую обычно не ждут от экспрессионизма, и стремление связать мистику и карнавал, к чему стремились и театральные режиссеры в своих постановках. Кроме того, в послевоенной драме наблюдается постепенный процесс десакрализации – как единичный герой-поэт здесь окружен толпой, так и сама драматургия все более тяготеет к выходу за пределы сцены, образно говоря, на площадь. Поздняя драма сближается с политическим театром и его достаточно агрессивными художественными приемами и эффектами. Так, немецкий драматург-коммунист Карл Витфогель писал, что скетч, массовое представление, в которые вкраплены музыка, пение, элементы кукольного театра и сатирический гротеск дадут возможность создания политического театра-кабаре. Наиболее явственно, хотя и отнюдь не всепоглощающе, эти элементы проникли в экспрессионистскую драматургию Эрнста Толлера. Эту эксцентрику неверным было бы намеренно исключать из экспрессионистской эстетики, как не укладывающуюся в определенные представления о ней или как нечто случайное. Ведь экспрессионистская драма вобрала в себя игровую природу театра и сценичность.

И если речь идет о драматургии, то изучение ее вне театра представляется проблематичным и даже малопродуктивным. Сами драматурги ориентируются на визуальное восприятие своего произведения – пьесы изобилуют немymi сценами, подробными ремарками, наличием двуплановой перспективы, активным введением танца, пантомимы. Корнфельд, Шрейер, Газенклевер и др. пишут указания актерам, создают собственные проекты обновления театра, а некоторые, как Кокошка, даже выступают в качестве режиссеров собственных пьес. Тем более, интерес профессиональных режиссеров, работающих в экспрессионистской эстетике, был к этим пьесам очень и очень велик. И «революция театра», к которой призывал Георг Фукс, свершилась непосредственно под воздействием нового типа драматургии – экспрессионистской драматургии, которая способствовала выработке нового театрального языка. Для исследователя важно не точное воспроизведение и описание сценографии спектаклей, а изучение творческого диалога драматурга и режиссера, который позволяет «высветить» и визуализировать общий замысел и его нюансы. В немецком экспрессионизмоведении мало кто исключает вопрос театрального воплощения пьесы из своего исследования. У нас, пожалуй, внимание этой проблеме уделяли только современники драматургов-экспрессионистов, среди которых особое место занимает театровед Алексей Александрович Гвоздев. Критически анализируя отечественную постановку пьесы «Газ» Кайзера (К.П. Хохлов, БДТ, 1923), исследователь значительно проясняет идею драматурга, в данном случае исходя «от противного», то есть того художественного оформления, антуража спектакля, который противоречит смыслу кайзеровской драмы. Собственно, в драме Кайзера «Газ» автор через изображение индустриальной цивилизации ставит вопрос о механизации культуры, о подавлении свободного духа машиной и автоматизмом существования. Гвоздев акцентирует внимание на красочном, затейливо сконструированном колесе, которое на протяжении всего спектакля торжественно возвышалось над сценой. Выполненное эстетично и со вкусом, это яркое и праздничное колесо вступало в противоречие с концепцией Кайзера [9].

Также трудно отказаться от исследования взаимодействия немецких драматургов и отечественных режиссеров: среди тех, кто осуществлял постановки в России, можно назвать Вс. Мейерхольда, его ученика В. Федорова, С. Радлова, Л. Курбаса, К. Марджанова. Это благодатный материал, без которого не

составляется полная картина экспрессионистской драмы и ее воздействия на художественную жизнь современников разных стран.

И, наконец, болезненная проблема для каждого исследователя: сегодня экспрессионистские драмы в России не переиздаются, не переводятся и не ставятся. Фактически в современном культурном пространстве никакой рецепции, кроме научной, наблюдать не приходится. Но и в Германии ситуация почти такая же. После войны процесс «возвращения» экспрессионистской драмы был очевиден, заговорили даже, в частности Манфред Дюрцак, о ее «ренессансе». Но сегодня об этом не может быть и речи, хотя в начале 1920-х годов драмы ставились по всему миру, в том числе Японии, Австралии, Мексике.

Таким образом, важно освободиться от целого ряда общих мест, обратиться к программным документам эпохи, к ее театральнo-драматургическим поискам, а также дополнить анализ этого явления забытыми именами, которые не только дадут более объемную и многостороннюю картину, но и помогут четче сформулировать сущностные черты драматической концепции экспрессионизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузмин, М. Пафос экспрессионизма / М. Кузьмин // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика; сост. В.Н. Терехова. – М., 2005.
2. Пестова, Н.В. Немецкоязычный экспрессионизм в освещении российской германистики / Н.В. Пестова // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – Т.1. – М., 2004.
3. Куллэ, Р. Драматургия современной Германии / Р. Куллэ. // Этюды о современной западно-европейской и американской литературе. – М.Л., 1930.
4. Брехт, Б. Театр [Пьесы. Статьи. Высказывания]. В 5-ти томах / Б. Брехт. – Т. 5/2. – М., 1965.
5. Крелль, М. О новой прозе / М. Крелль // Экспрессионизм; под ред. Е.М. Браудо. – Пг.-М., 1923.
6. Луначарский, А.В. Предисловие / А.В. Луначарский // Кайзер Г. Драмы. – М., 1923.
7. Гюбнер, Ф.М. Экспрессионизм в Германии / Ф.М. Гюбнер // Экспрессионизм; под ред. Е.М. Браудо. – Пг.-М., 1923.
8. Маяковский, В.В. Наша словесная работа / В.В. Маяковский. Полное собр. соч. в 13 тт. – Т.12.; под общ. ред. Л.Ю. Брик и М. Беспалова. – М., 1937.
9. Гвоздев, А.А. Из истории театра и драмы / А.А. Гвоздев. – Пб., 1923.