

**И. Л. Поражинская**  
*г. Минск, Беларусь*

## ТЕМА ЗАБВЕНИЯ УРОКОВ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК

Процесс переосмысления наследия Второй мировой войны стал ведущей проблематикой в творчестве выдающихся австрийских драматургов конца XX столетия – Петера Туррини, Гельмута Квальтингера, Вольфганга Бауера, Эльфриды Елинек. Краеугольным камнем истории Австрии является тема «забвения» австрийцами нацистского прошлого, которая основывается на мифе о том, что Австрия стала одной из первых жертв Гитлера и национал-социализма, и аншлюс 1938 года был насильственным. Австрийские драматурги призывают австрийцев признать свою вину и соучастие во Второй мировой войне, призывают покаяться. Пьеса Эльфриды Елинек «Бургтеатр» («Burgtheater», 1982), опубликованная в журнале «Манускрипты», как и многие другие пьесы Нобелевского лауреата, в самом начале была обойдена вниманием критиков и читателей. В этом случае основная причина кроется в том, что язык Елинек в пьесе предполагает доскональное знание венской культуры, не всегда характерное даже для австрийского зрителя, т. е. пьеса требует подготовленного читателя или зрителя для достоверного понимания

содержания. Эльфрида Елинек прибегает к использованию как дополненного варианта венского и баварского диалектов, так и многочисленных исторических реалий и отсылок к австрийскому быту того времени.

В основу сюжета положена история знаменитой австрийской театральной семьи Весели-Хербигер, искусно обыгранная Э. Елинек. Поводом для создания произведения послужил тот факт, что известные в стране актеры – Паула Весели и братья Хербигер, выступающие на венской сцене и по сей день, участвовали в 40-ые годы в национал-социалистической пропаганде: активно снимались в прославляющих национал-социализм фильмах, выступали на театральных подмостках в годы, когда у власти находились национал-социалисты. Автор обвиняет их в пособничестве фашизму.

Пьеса основывается на достоверных источниках: на биографических фактах из жизни актеров, на документальных и художественных фильмах производства Венской киностудии времен гитлеровской Германии. Среди них можно назвать «Крамбамбули» («Krambambuli», 1940), «Возвращение» («Heimkehr», 1941), «Женщины – не ангелы» («Frauen sind keine Engel», 1942), «Если боги любят» («Wenn die Götter lieben», 1942), «Сердцу следует молчать» («Ein Herz muss schweigen», 1942), «Ла Хабанера» («La Habanera», 1943).

Пьеса «Бургтеатр» обличает щекотливое положение, в котором оказались артисты, призванные сеять доброе и вечное с большой сцены, во времена гитлеровской Германии, а также опровергает утверждение о независимости людей искусства от политики. При этом пафос произведения постоянно меняется: из иронического он перерастает в сарказм, сатиру и гротеск, придавая морально-этической проблематике пьесы резкий обличительный характер. Ее персонажи обвиняются в том, что были не только оппортунистами и коллаборационистами, но и идеологическими пособниками и исполнителями Холокоста.

Темой драмы «Бургтеатр» является и осмеяние и порицание «заидеологизированности» немецкого языка. Герои участвуют в постановке спектакля Грильпарцера, но не замечают, какие языковые метаморфозы происходят с текстом в их интерпретации.

Шокирующее и оригинальное использование языка и исторического факта национал-социалистического прошлого в биографиях известных артистов сделали Э. Елинек для части соотечественников автором, «гадящим в собственном гнезде». Пьеса стала скандальной сенсацией. Паула Весели, которая является прототипом героини пьесы, выступила с опровержением.

За скандалом вокруг пьесы «Бургтеатр» остался незамеченным тот факт поэтики Э. Елинек, что язык тоже может приобретать политическую окраску. Именно в этом произведении писательнице мастерски удалось показать проникновение фашистской идеологии в речь (в том числе и в Венский, а также баварский диалекты). Психоаналитический подход к характеру и языку персонажа развивает мысль о том, что любое лепетание и заикание часто является следствием комплексов (извращенной сексуальности, склон-

ности к садизму). Это качество делает персонажей податливыми культуры личности фюрера и его антигуманной идеологии, основанной на пренебрежении к человеку и на отрицании ценности человеческой жизни.

Диалоги в пьесе «Бургтеатр» насыщены цитатами из фильмов и лозунгами национал-социалистов. Автор преломляет их через призму иронии. Слова и мысли героев исчезают за цитацией и аллюзиями. Елинек заставила публику искать в словах персонажей иные значения слов в процессе активного восприятия информации; происходит слияние эстетики тривиального (времен второй мировой войны) и идеологии фашизма. Этот симбиоз призван сфокусировать критический зрительский взгляд из будущего на прошлое, на важном для автора этическом ракурсе. Музыкальные заимствования из Венских оперетт и популярных песен придают произведению лживый патриотический тон. С этой же целью использовано упоминание имен австрийских композиторов (И. Штрауса, Й. Ланнера и др.).

Драматург заставляет публику осознать, что даже фильмы о Моцарте и Бетховене, снятые в то время, оказались наполненными антисемитским содержанием, что вызывает у нее ужас и отторжение. Неотъемлемой частью сюжета является постановка на сцене театра пьесы «Каждый» («Jedermann») Макса Райнхарда в 1935–1937 гг. Известный в то время актер Аттила Хербигер играет в ней главную роль. По иронии судьбы, Макс Райнхарду, автору и педагогу, подготовившему многих актеров для Бургтеатра, пришлось эмигрировать из страны из-за своего еврейского происхождения.

Местом действия пьесы служит квартира актерской семьи в стиле бидермайер. Интерьер выступает характеристикой владельцев квартиры, передавая солидность, стабильность, состоятельность, уверенность в себе. Герои, словно персонажи пьесы течения «искусство родного края» («Heimatkunst»), носят народные костюмы, маски, причем последние не являются чисто сценическими атрибутами. Их часто сохраняют и в повседневности.

Актеры позируют и играют то одну роль, то другую. Язык жестов варьируется в зависимости от продвижения от одного цикла к другому, в зависимости от смены роли. В опереточном духе со стилизацией под фольклор выстроены начало и конец пьесы. Отдельные фигуры снова и снова перевоплощаются из роли театральной в роль кинематографическую. Соответственно в унисон этому выстроен и текст на сцене – то слышится венский диалект, то звучит литературная речь, когда-то характерная для сцены Бургтеатра. Столь вопиющий монтаж (почти коллаж) различных языковых стилей, доходящий до разрушения привычно-понятного языка, становится важным аспектом пьесы. Языковые эксперименты Елинек доводят до абсурда изображаемую реальность актерского мира. Смысловой основой пьесы является архитектурная антитеза: стремление влиять на формирование сознания людей и отсутствие внутреннего содержания, способного оказать такое влияние, представляет собой важное противоречие пьесы.

Действие в первом акте разворачивается в 1941 г., а во втором акте события разворачиваются уже через четыре года, незадолго до освобождения

Вены Красной армией. И хотя действие охватывает годы, событий нет, как нет и перемен в образе мыслей. Лишь в речи персонажей реализуется динамика драматического сюжета, но искажения слов, нагромождения сексуальных скабрёзностей, использование элементов диалекта скорее передают атмосферу агрессивности, прорывающуюся сквозь легкомысленный опереточный тон внешнего благополучия. Агрессия является важной характеристикой всей системы образов. Она присутствует как в межличностных отношениях, так и в отношениях с внешним миром. В рамках актерской семьи агрессия ее членов направлена на сестру, на умственно отсталую Анни Розар. Стремясь уберечь ее от эвтаназии, практиковавшейся нацистами, они проявляют к ней привязанность, но, в то же время, издеваются над ней и унижают ее. Так Э. Елинек показала утрату человечности теми, кто должен был создавать на сцене образы для подражания.

Публикация пьесы принесла Э. Елинек славу «разоблачительницы» невинности собственной страны и множество проблем: непонимание и даже отчуждение в определенных литературных кругах, но правда для драматурга превыше всего.

Аллегорическое интермеццо – значимая часть пьесы, которая пародийно показывает, что не каждый «заслужил» быть гражданином так называемого альпийского сказочного королевства (Третьего Рейха). Герой сказки, составляющей основу интермеццо – альпийский король. Он изгоняет со сцены одного из персонажей, отказывается пускать его в новый дом – новую Германию. Оскорбления, звучащие при этом, – также в духе политики того времени: «красная чума», «иностранец», «представитель мирового еврейства». Король, символизирующий власть, вмешивается во все, даже в семейные отношения. Он поучает, предостерегает, рассуждает в духе идеологии национал-социалистов.

Аллюзия Э. Елинек на театр Брехта проявилась в пьесе в ее особенном интересе к будущим поколениям. Драматургу важно то, какими они будут. А формирование будущего происходит в настоящем. Ее герой провозглашает: «Я – Австрия! Я – будущее!» При этом он неумело пользуется цитатами из творчества Гете и Шиллера, пытаясь провозгласить гуманистические идеалы. Он остается непонятым. Его метания вызывают у окружающих неприятие и отторжение. Противоречивость «мирного» присоединения Австрии к Германии невозможно было показать красноречивее.

Деформация личности под воздействием ложных идеалов, как и деформация языка, в первую очередь языка главной героини Кете Весели, происходит в направлении агрессивности, садизма и сексуализации. Оговорки, невнятное проговаривание, обрывание фразы и модификация продолжения наделяют язык коннотацией насилия и превращают его в часть идеологии массового уничтожения. Его задача – недоговорить, замолчать, скрыть, вытеснить из общения факты реального уничтожения людей.

В своих характеристиках национального языка автор пьесы бескомпромиссна, она не останавливается перед табу. Так, в одной из сцен

упоминается тот факт, что жена коменданта Бухенвальда пользовалась абажурами и другими предметами быта, изготовленными из кожи убитых узников. Таково лицо жены и матери, выпадающее из привычного представления, – еще один миф рушится. А игра героев со словом «Auschwitz» (Освенцим) ведется параллельно с существительным «Schwester» (сестра). Намерение говорящих субъектов – заставить зрителя думать о чем-то безобидном, например, о семье, как о месте преступления.

В речи братьев-артистов – Шорша и Иштвана – патриотический дискурс незаметно переходит в дискурс массового уничтожения, который через оговорки показывает читателю истину. Неповторимый язык, которым пользуются главные герои, нельзя считать искусственным (только используемым Э. Елинек и придуманным ею для создания колорита). Он – своеобразная традиция. Подобные «диалекты» можно обнаружить еще в произведениях Э. Хорвата и М. Фляйсер, введенных как объекты игры во второй акт пьесы.

Язык главной героини Кете Весели служит важной характеристикой данного характера: речь Кете постоянно меняется от воинственно-грубоватой вплоть до экстатически патриотичной. Апогеем звучит национал-социалистическое приветствие «Зиг хайль!». Она, очевидно, хочет сказать что-то иное, но не может. Мысль о неспособности языка к выражению волновала в годы создания произведения многих литераторов.

Манера говорить передает особенности мышления. Сумбурные фантазии Кете – лепетания, заикания, путаница, отсутствие логики – должны подчеркнуть главное: неясность изложения есть признак неясности в мыслях. Позиция Э. Елинек в отношении интеллигенции Австрии вызывает у публики шок. Она разоблачает политическую беспринципность, необразованность, снобизм интеллигенции и пародийно сталкивает на сцене действующие лица с их же собственным языком. Например, Кете, владеющая «партийной лексикой», использует эти знания в пропагандистском фильме «Возвращение», причем играет она простую «немецкую девушку», живущую в Польше и далекую от всякой политики.

Символом замученных или убитых фашистами выступает карлик из Бургтеатра. Этот старый актер-мим пока не выброшен из труппы по причине дряхлости. Незадолго до окончания войны Весели-Хербигеры приходят к мнению, что он для них – чуть ли не единственная возможность обелить свою репутацию (ведь они покровительствовали ему). Они дистанцируются от деяний фашистов, но страх возмездия не дает им покоя. Героиня обращает свой садизм против себя же и пытается покончить жизнь самоубийством, а один из братьев ищет себе алиби (выписывает чек одному из бойцов Сопротивления). И все же менталитет героев остается прежним. Его выдает заключительный гимн, гротескно исполняемый всеми собравшимися вокруг театрально-эффектно истекающей кровью Кете. Virtuозная языковая игра делает Вену и всю австрийскую культуру в пьесе «Бургтеатр» полигоном смерти. Место действия – это концентрационный лагерь с атрибутами его языка.

Следует указать на тот факт, что говорение является существенной частью действий героев пьесы «Бургтеатр». Язык персонажей маскирует соглашательство не только с пропагандой национал-социализма, но и с массовым уничтожением – артикулирует то, что в реальности никто не решился произнести. Сюжет вынуждает героев говорить помимо своей воли, что является главным в процессе интерпретации их поведения. В рамках анализа содержания становится очевидным, что язык пьесы выступает как одно из важнейших составляющих произведения. Толкование уже содержится в нем, а герои интерпретируют сами себя через речь. В пьесе «Бургтеатр» Э. Елинек обыгрывает фундаментальный для постмодерна тезис о соотнесенности языка с таким феноменом, как власть.

Несостоявшееся обличение преступников, неразличение жертв и преступников, принятое в послевоенные годы в австрийском обществе, порождает идею о мире-хаосе, в котором все позволено. Одна из важнейших идей пьесы – предостережение от забвения уроков Второй мировой войны.