

ЯЗЫК И СОЦИУМ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ПЕТЕРА ХАНДКЕ

Е. А. Леонова, Белорусский государственный университет

Немецкоязычные философы всегда, особенно в XIX–XX вв., проявляли повышенный интерес к лингвистическим аспектам познавательно-коммуникационных процессов. В этом ракурсе очень важны исследования австрийского ученого Людвига Витгенштейна (1889 – 1951) с его знаменитой «критикой языка». Как известно, в «Логико-философском трактате» (1921) Л. Витгенштейн предложил программу создания «логически совершенного» языка, строгие и разумные структуры которого, имеющие в своей основе законы математической логики, вызовут к жизни соответствующее разумное мироустройство. Однако с конца 1920-х гг. он отказывается от исключительно формально-логического подхода к языку и включает в содержание своих поисков многоуровневое и многокомпонентное понятие «языковые игры», призванное дать целостное представление о формах и практиках воздействия языка на человека во всех сферах его существования, и прежде всего – в сфере социальной («Философские исследования», 1953).

Л. Витгенштейн оказался весьма релевантной фигурой для многих австрийских писателей второй половины XX в. Безусловно его воздействие на представителей «Венской группы» Ф. Ахляйтнера, К. Байера, Г. Рюма, О. Винера, Х.К. Артмана, Э. Яндля, на творчество И. Бахман, Т. Бернхарда, Э. Елинек и других художников слова. В частности, Э. Елинек, отвечая на вопрос о воспринятых ею влияниях, выделила именно «языковую традицию позднего Витгенштейна», которая у нее «соединяется с игровыми формами монтажа, языковых клише массовой культуры». «Таким образом, – замечает Э. Елинек, – я постоянно продолжаю своего рода критику языка, в результате чего язык в моих книгах сам себя разоблачает, раскрывая ложное, идеологическое начало в себе самом...» [6, с. 389, 392].

Одним из писателей, которых идеи Л. Витгенштейна побудили к активному экспериментированию в области языка, был и Петер Хандке (Peter Handke, р. 1942), самый, пожалуй, значительный на сегодня австрийский драматург и прозаик. В свете нашей темы особенно показательны его ранние драмы 1966 – 1967 гг., жанровую форму которых автор определил как «разговорные пьесы» (*"Sprechstücke"*), или «вступления» (*"Vorreden"*): «Поругание публики» (*"Publikumbeschimpfung"*), «Предсказание» (*"Weissagung"*), «Саморазоблачение» (*"Selbstbezeichnung"*), «Крики о помощи» (*"Hilferufe"*). В этих произведениях торжествует стихия предельно субъективированной рефлексии; символика ситуаций и бросаемых в зал реплик многозначна и многозначительна; метафорика максимально усложнена; внешняя и внутренняя логика разрушается посредством различных форм абсурдизма. Язык здесь не только средство реализации той или иной темы, но и собственно тема. Комментируя *"Саморазоблачение"*, автор, в частности, специально подчеркивает, что *"Я"* этой пьесы – «не *"Я"* повествования, а всего лишь *"Я"* грамматики» [4, с. 205]. Нередко Хандке прибегает к непривычной грамматической и стилевой организации своих текстов. Но и в тех случаях, когда он строит фразы грамматически и синтаксически правильно, они могут быть исполнены таких кричащих смысловых противоречий, что, условно говоря, «опрокидываются», оборачиваются полной противоположностью заключенному в них буквальному содержанию.

Одна из ярких иллюстраций к проблеме соотношения языка и социума в ранних пьесах Хандке – его драма *«Каспар»* (1967), в основу которой положена знаменитая история дикаря, объявившегося 26 мая 1828 г. в Нюрнберге. Таинственная фигура Каспера (1812? – 1833) в разное время привлекала к себе внимание многих писателей: Поля Верлена (стихотворение *«Поэт Каспар Хаузер»*), Георга Тракля (стихотворение *«Песнь о Каспаре Хаузере»*), Якоба Вассермана (роман *«Каспар Хаузер, или Леность сердца»*) и др. Хандке придает истории Каспера смысл экзистенциальный, интерпретируя ее как ситуацию *«каждого»*, используя исключительный случай как повод для обнажения подоплеки жестокого в своей сущности процесса социализации человека. *«Взрослый ребенок»* с девственно чистым сознанием для этой цели оказался идеально пригодным. Проведший все шестнадцать лет своей жизни предположительно в заточении, лишенный возможности общаться с другими людьми, с трудом могущий говорить и передвигаться, он появляется на сцене с одной-единственной заученной им фразой: *«Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня»* [2]. Именно эти слова получат статус ключевых, станут своеобразным стержнем пьесы, в течение всего ее действия испытываемым на прочность и гибкость одновременно.

Подчеркнуто необычно на сей раз даже типографическое оформление пьесы. Начиная с середины 8-й сцены (всего в *«Каспаре»* 65 сцен) по 50-ю

включительно последовательно выдержан принцип размещения текста в две колонки, причем иногда заполнена одна из них, чаще – обе. В следующих десяти сценах возобновляется традиционная типография; в финальных 61 – 65 сценах она вновь сменяется двуколончатой, но в 64 – 65 – с частичными включениями обычного расположения текста. Вероятно, в какой-то степени подобное размещение материала было подсказано графикой «конкретной поэзии», ставшей продолжением практики «Венской группы» и получившей в 1950 – 1960 гг. широкое распространение в немецкоязычных литературах. По крайней мере, сам Хандке десятилетием позже признавался, что среди «смущавших» его воображение явлений – наряду с Марксом, Фрейдом, структуралистами и др. – была в 1960 гг. и «конкретная поэзия» [1, с. 32].

Кстати, в качестве эпиграфа к пьесе «Каспар» также использовано экспериментирующее с формой и словом стихотворение «конкретиста» Э. Яндля «16 лет» ("16 Jahr"). Разумеется, смысл его присутствия не сводится драматургом к намеку на сходство своей художественной манеры со стилем Яндля, он гораздо глубже: Каспар Хаузер в том же возрасте, что и подразумеваемый лирический герой стихотворения, и ему, вынужденному начинать освоение мира с чистого листа, тоже предстоит поиск собственного языка и собственного "я".

Причины использования необычной типографии в некоторой степени проясняются в начале 8-й сцены. Во-первых, Каспар постепенно привыкает к окружающей его обстановке и, соответственно, меняет свое поведение: он уже не обходит вещи стороной, а прикасается к ним, ощупывает их, даже пытается расставить по местам, следовательно – стремится обнаружить между ними связь. Во-вторых, новые движения, прикосновения к предметам всякий раз влекут за собой новое проговаривание все той же известной фразы «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня». В-третьих, в дело вступают Суфлеры (*die Einsager*), чью речь необходимо было отделить от высказываний Каспера.

Суфлеры, по замыслу драматурга, на сцене не появляются, звучат только их голоса, записанные на пленку, – прием, знакомый, например, по «Последней ленте Крэпа» Беккета, с чьими произведениями «Каспар» имеет и другие точки соприкосновения. Прием этот весьма удачен. Пьесе придается динамизм; между тем ее психологическая атмосфера не нарушается, тема одиночества не только не отодвигается, но даже акцентируется: Каспар не один, но одинок еще больше, чем прежде.

Разнесению пьесы по колонкам сообщена некоторая система: левая колонка – это, условно говоря, «текст Каспера» (курсивом выделены авторские описания «моторики» персонажа: его жестов, мимики, движений, поступков), правая – «текст Суфлеров», их высказывания и описания их реакций. Посредством своеобразного оформления читатель получает дополнительное представление о bipolarности ситуации: Каспар и Суфлеры одновременно в оппозиции и во взаимодействии.

Процесс обучения-воспитания Каспара далеко не прост и не линеен. Суфлеры буквально вбивают, вколачивают в него избитые выражения, штампы обыденной речи вроде «Каждый должен мыть руки перед едой», «Маленькое, да мое», «У дверей – две створки, у правды – две стороны» и т. п. В сознании героя воцаряется сумятица, его фраза «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня» «распредмечивается», разлагается в его же устах, ее составные части на разные лады перераспределяются, возникают неожиданные звукообразы, готовые так же быстро ускользнуть, как и вынырнуть. Язык становится поистине героем пьесы, демонстрируя Каспару (и читателю, зрителю) свою над ним власть и силу. Все держится на слове, все вращается вокруг слова; все, что происходит с сознанием и в сознании Каспера, отражается в его говорении. Он не просто учится слово произносить – он его в буквальном смысле переживает, обживает, как целый неведомый мир. Бессобытийное в традиционном смысле течение драмы приобретает подлинную напряженность и даже своего рода интригу. Все настойчивее в изначальной фразе Каспера на место «другого» претендует «я» ("Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin"). Пройдя через замешательство, пытки языком, неудачи и умолкания, то простодушно восторгаясь собой, то ощущая безысходность, Каспар постепенно начинает преодолевать пропасть между собой и «другими».

Однако с трудом обретенное внутреннее равновесие оказывается преходящим. Хандке дает понять, что всякая навязанная извне упорядоченность, подчинение стереотипам чреваты нивелировкой жизневосприятия, утратой идентичности. Именно эта опасность угрожает Каспару, в подтверждение чего автор «расщепляет» личность персонажа: на сцене появляется целых шестеро Каспаров. В finale герой трижды бросает в зал нелепую фразу «Козы и овцы», выражая таким образом свое отчаяние и ненависть к «воспитателям». Реальный Каспар Хаузер, как известно, пал от руки убийцы в 1833 г.; будущее же Каспера у Хандке не менее смутно, чем его прошлое. Соответственно, в авторском разъяснении замысла пьесы – заметке «Шестнадцать фаз Каспара» ("Kaspars sechzehn Phasen") – последняя фаза представляет собой сплошные вопросы: «Кто Каспар теперь? Каспар, кто теперь Каспар? Что теперь Каспар? Что теперь Каспар, Каспар?» [3, с. 208].

Фигура Каспера в изображении Хандке подчеркнуто условна; «его лицо есть маска», заметит автор и сравним его со знаменитым литературным созданием Мэри Шелли – монстром Франкенштейном и не менее знаменитым Кинг Конгом. Влияние Л. Витгенштейна в пьесе очевидно, иные места в «Каспаре» прочитываются едва ли не как развернутые иллюстрации к некоторым положениям «критики языка» австрийского философа. В частности, к следующему: «Язык переодевает мысли. Причем настолько, что внешняя форма одежды не позволяет судить о форме облеченной в нее мысли...» [5, 18]. Какова «форма мысли», зависит от

многих факторов, и прежде всего – от социума. Отношения же личности и социума складываются, считает Хандке, таким образом, что единственное поощряемым и даже диктуемым результатом языкового образования человека становится конформизм. Не случайно сам драматург говорил, что пьеса «Каспар», в которой язык был превращен в игровое пространство, могла бы называться «Тирания слов» или «Насилие слов» ("Sprechfolterung"); пожалуй, именно в ней, как ни в каком другом его произведении, сказался «крайний языковой скепсис» [7, с. 270] писателя.

Воздействие Витгенштейна на свое художественное сознание сам Хандке признавал неоднократно. Впрочем, контекст анализа языка его ранних пьес и языка как темы его пьес, включая драму «Каспар», может быть гораздо более широким; не случайно раннему Хандке были так близки по духу неороманисты и антидраматурги.

Критики и литературоведы отнеслись к языковым экспериментам Хандке по-разному. Имея в виду разрушение писателем традиционной языковой системы, многие из них предостерегали об опасности разрушения культурных ценностей вообще, говорили об усилении дегуманизирующей тенденции в искусстве, сетовали на слабость в нем социального подтекста. Подобный ракурс осмыслиения драматургии Хандке даст о себе знать и в связи с более поздними его пьесами, в которых будут иметь место и эксперимент с языком и формой, и проблема языка и социума. Достаточно сказать, что в пьесе «Время, когда мы ничего друг о друге не знали» ("Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten", 1992) Хандке, как это ни парадоксально звучит, практически вообще отказывается от языка: это философское произведение – хореодрама, сплошная ремарка, адресованная множеству актеров, призванных воплотить авторский замысел посредством не «текста», но жеста.

Между тем, думается, языковой авангардизм Хандке был (и в большой мере продолжает оставаться) способом выразить свой взгляд не только на неудовлетворительное состояние драматургии и театра и на возможные пути их реформирования, но и на вспыхнувший коммуникативный кризис в современном обществе. Какова бы ни была степень экспериментальности, смоделированности пьес австрийского драматурга, они предназначены – чаще, что называется, от противного – помочь людям преодолевать отчуждение и «немоту», находить понимание и, говоря словами самого автора, «осознанно жить», «сенсибельнее существовать», «лучше ладить» [8, с. 390, 393] друг с другом.

- 1.Handke, P. Das Gewicht der Welt / P. Handke. – Salzburg, 1977.
- 2.Handke, P. Kaspar / P. Handke. Stücke 1. – F.a.Main, 1977. Перевод наш.
- 3.Handke, P. Kaspars sechzehn Phasen / P. Handke. Stücke 1. – F.a.Main, 1977.
- 4.Handke, P. Über das Stück "Selbstbezeichnung" / P. Handke. Stücke 1. – F.a.Main, 1977.
- 5.Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн. Философские работы. Ч. 1. – М., 1994.

6. Елинек, Э. Смысл безразличен. Тело бесцельно: Эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе / Э. Елинек. – Санкт-Петербург, 2010.

7. Стрельникова, А. А. Послевоенная драма / А. А. Стрельникова // История австрийской литературы XX века: В 2 т. Т. 2 : 1945 – 2000. – М., 2010.

8. Хандке, П. Я – обитатель башни из слоновой кости / П. Хандке // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986.