

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 3. С. 24—29.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2023. Iss. 3. P. 24—29.

Научная статья

УДК 830-32

DOI: 10.46726/И.2023.3.3

ФУНКЦИИ ИГРОВОГО ПОЛЯ В КОМЕДИИ ФРИЦА ХОХВЕЛЬДЕРА «НЕВИНОВНЫЙ»

Ирина Станиславовна Киселёва

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия,

lana.dollskaya@yandex.ru

Аннотация. Само по себе драматическое произведение (макротекст) является игрой на сцене. При этом на уровне микротекста в каждой конкретной пьесе игровое начало может проявляться в различной степени, так как принцип построения пьесы и количество игровых элементов в ней зависят от автора. Исследование комедий крупного австрийского драматурга Фрица Хохвельдера с точки зрения игрового начала представляется целесообразным потому, что расцвет его творчества пришелся на середину 20 века. В эпоху кризиса гуманистических идей, пережив страшное время фашизма, автор обращается к игре, делая ее формой и содержанием своих пьес. Статья посвящена изучению такого феномена, как интеллектуальное игровое поле комедийной пьесы. Рассмотрение места и функций элементов игрового поля может являться важным шагом к истолкованию произведений Фрица Хохвельдера в русле культур-но-исторических тенденций послевоенной эпохи. Изучение игры на различных уровнях его пьес открывает возможности к постижению философских, социальных и нравственно-этических проблем, затронутых автором, способствует решению вопроса об особенностях комического начала в данных произведениях и ведет к пониманию жанрового своеобразия комедии «Невиновный».

Ключевые слова: комедия, игра, жанр, игровое поле, уровни игры

Для цитирования: Киселева И.С. Функции игрового поля в комедии Фрица Хохвельдера «Невиновный» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 3. С. 24—29.

Original article

THE FUNCTIONS OF THE PLAYING FIELD IN FRITZ HOCHWELDER'S COMEDY "INNOCENT"

Irina S. Kiseleva

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lana.dollskaya@yandex.ru

Abstract. In itself, a dramatic work (macrotext) is a play on stage. At the same time, at the microtext level, in each particular play, the game principle can manifest itself to varying degrees, since the principle of the construction of the play and the number of game elements in it depends on the author. The study of the comedies of the great Austrian playwright Fritz Hochwelder from the point of view of the beginning of the game seems appropriate because the heyday of his work fell in the middle of the 20th century. In the era of the crisis of humanistic ideas, having survived the terrible time of fascism, the author turns to the game, making it the form and content of his plays. The article is devoted to the study of such a phenomenon as the intellectual playing field of a comedy play. Consideration of the place and functions of the elements of the playing field can be an important step towards interpreting the works of Fritz

Hochwelder in line with the cultural and historical trends of the post-war era. The study of the game at various levels of his plays opens up opportunities to comprehend the philosophical, social, moral and ethical problems raised by the author, contributes to solving the question of the peculiarities of the comic beginning in these works and leads to an understanding of the genre originality of the comedy “Innocent”.

Keywords: comedy, game, genre, playing field, game levels

For citation: Kiseleva I.S. The functions of the playing field in Fritz Hochwelder's comedy “Innocent”, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2023, iss. 3, pp. 24—29.

С самого начала XX век заявил о себе как эпоха трагическая, полная противоречий социального, политического и духовного характера. Отвечая духу времени, меняются литературные жанры. Многие как отечественные, так и зарубежные исследователи отмечают новые тенденции в комедии XX века, говоря о серьезных сюжетах и конфликтах, о драматически напряженных, а порой и трагических сценах. Кроме серьезности и изменения характера комического, большую роль в комедии приобретает игровое начало. Игра во многом способствует проникновению в комедийные пьесы некомедийных, почти трагических мотивов, подчеркивая актуализацию идеи о человеке-марионетке на сцене жизни, объекте мировой игры таинственных высших сил.

Игра господствует в театре XX века, проявляясь в переигрывании известных сюжетов, в игровом манипулировании словами и звуковыми эффектами, в нарушении сценической иллюзии, создании «театра в театре» и смешении стилей различных авторов и разных эпох. Особое место занимает игра в австрийской комедии, так как в XX веке возрождаются традиции венского народного театра, имеющего игровую основу. Именно в австрийской литературе в 1920-е годы возникает новый жанр — интеллектуальная комедия игры, создателем которой является известный драматург Гуго фон Гофмансталь (1874—1929). Признаком этого жанра является наличие в произведении игрового поля, охватывающего все художественные уровни пьесы и служащего реализации глубокого идейного содержания. Создавая свои произведения по игровому принципу, Гофмансталь предвосхитил повышенное внимание к игре талантливых драматургов середины и конца XX века. Игровое начало, определившее своеобразие венской народной комедии, динамично и поступательно развившееся в творчестве Гофмансталя, продолжает сохранять австрийский национальный культурный колорит у драматургов середины века Ф. Брукнера, Ф.Т. Чокора, Т. Бернхардта, П. Хандке.

Особенно яркой звездой в этом ряду можно назвать творчество талантливого драматурга Фрица Хохвельдера (1911—1986). Игровой характер его театра во многом обусловлен влиянием венской народной комедии. «Традиция, к которой я принадлежу, — писал он, — это традиция венского народного театра... Венский воздух дал мне неоценимое: ясность мысли, чувство формы... Я не хочу обязательно называть себя “писателем”, я с удовольствием остался бы неграмотным, чтобы ставить мои пьесы на подмостках моим способом — нелитературно, непретенциозно, народно» [Hochwälder: 93].

Исследователи подчеркивают, что Фриц Хохвельдер не экспериментировал в области формы. В. Бортеншлагер [Bortenschlager] пишет о математически продуманной структуре его пьес, в некоторых из которых соблюдены три единства. Новаторство Хохвельдера лежит в сфере проблематики, как подчеркивает П. Фришауер: «При всей неосознанной или намеренной верности традиционной драматургии ... ему удастся драматизировать проблемы современности... и оживить материал прошлого современным идейным

содержанием» (цит. по: [Bortenschlager: 15]). Если рассматривать игровую основу комедий Ф. Хохвельдера, можно заметить, что унаследованные от Раймунда и Нестроя игровые приемы совершенствуются и обогащаются, а кроме того, приобретают новые функции и могут влиять на жанр пьес.

Премьера комедии «Невиновный» состоялась в Венском академическом театре 22 декабря 1958 года. По поводу конфликта этой пьесы мнения исследователей разделились. В. Бортеншлагер считает, что «проблема пьесы стара как само человечество. Еще в Библии Каин отвечает вопросом на вопрос, который лежит в основе драмы Хохвельдера: Я ли убийца своего брата?». Ю. Архипов, наоборот, видит в пьесе отклик на недавние события: «“Невиновный”... воспроизводит распространенную в те годы коричневой чумы ситуацию человека, не просто ни за что ни про что, а на основании ... курьёзной улики обвиненного, но, что особенно впечатляет, принимаемого за преступника всеми...» [Архипов: 24]. Однако конфликт пьесы представляется сложнее и шире, нежели проблема вины и невинности.

В. Бортеншлагер пишет о лежащей в основе сюжета истории [Bortenschlager: 120]. 27 мая 1928 года в зоологическом саду в Вене было найдено тело молодой женщины Катрин Феллнер. В убийстве подозревался знакомый убитой — некий Густав Бауэр. После двухнедельного разбирательства он был оправдан, однако репутация его была навсегда испорчена, поэтому несчастный покончил с собой.

Комедия Хохвельдера «Невиновный» приобретает увлекательность благодаря детективному сюжету. Под розовой клумбой директора большого предприятия, уважаемого и зажиточного человека Кристиана Эрдмана, при закладке канализационных труб обнаружен скелет человека с проломленным черепом. На Эрдмана падает подозрение, и действие направлено на то, чтобы установить, убийца он или нет.

Игра присутствует в комедии на различных уровнях. На уровне субъектно-объектных отношений она представлена приемом маски. Наличие у главного персонажа маски переносит конфликт в психологическую сферу. Присутствие у героя маски внутреннего состояния сомнению не подлежит, на первый план выдвигается вопрос, в каких именно сценах Эрдман выступает под маской, какое его состояние является игрой, от этого зависит развитие интриги и решение конфликта.

В начале пьесы все в доме Кристиана Эрдмана от жены и дочери до выжившего из ума старика садовника, кажется, дрожат перед хозяином. Все боится побеспокоить его, а особенно — нарушить установленный в доме порядок. С их слов у зрителя готов сложиться образ жестокого тирана, который заставляет всех своих домашних «считаться с его бесконечными прихотями» [Хохвельдер: 49]. Однако когда Эрдман появляется на сцене и принимается завтракать, смешно «философствуя» по поводу хорошего сна и вкусного завтрака и превознося достоинства сыра камамбер, зритель понимает, что он — не кто иной как субъект игры, которая ведется в его доме, и в которой домашние подыгрывают ему. Поводы занудливых придинок Эрдмана к своим близким столь ничтожны, что он представляется скорее наигранно, почти подетски капризным, нежели жестоким. Это подтверждает реплика его жены Шарлотты: «Всякому известно, что ты самый безобидный, добродушный человек» [Там же: 57]. Однако когда дело доходит до серьезного вопроса о браке дочери с неугодным отцу женихом — спелеологом Брудершафтером, Эрдман кричит: «Иногда у меня такой вид, будто я неспособен сосчитать до трех, но это маска, притворство... в серьезном деле со мной шутить нельзя, тут я

способен на все... <...> Дожили! Мне не верят, считают меня простодушным домашним тираном, которого ничего не стоит обвести вокруг пальца! Ошибаетесь, мои дорогие, я не тот, за кого меня принимают... В жизни у меня были события, которые не подлежат огласке... Если однажды это прорвется наружу, у вас волосы дыбом встанут» [Там же: 56—57]. Как персонажи, так и зрители считают эти слова пустой похвальбой, попыткой напустить на себя ложную значительность. Может показаться, что маска героя — это и есть его напускная суровость и жестокость. Комически преувеличенными кажутся переживания Эрдмана по поводу разоренной клумбы.

Образ взбалмошного, но по сути своей незлого, безобидного человека рушится, когда приходит весть о страшной находке. Вот тут впервые возникает неясность, где же маска, а где настоящее лицо Эрдмана. Теперь окружающие принимают слова героя о способности на все и о темной тайне в прошлом за истину, за случайное признание, произнесенное забывшимся во гневе убийцей. И вот переживания Эрдмана по поводу нарушенной неприкосновенности своей клумбы не кажутся больше нелепыми. Удивление и отчаяние героя все считают маской. Жена просит Кристиана не таиться и открыть ей свою тайну, дочь уходит из дома, отказывается работать в доме убийцы служанка. Шарлотта напоминает Эрдману о его же словах, но теперь он рычит: «Господи! Как вы могли, это я наболтал от хорошего настроения, с чистой совестью, не зная за собой никакой вины... Клянусь вам всем, что для меня свято: в моей жизни нет никакой тайны... я никогда никого не обидел, тот кто меня понимает, может вить из меня веревки... достаточно одной улыбки, одного теплого слова...» [Там же: 83].

Драматическое напряжение дальнейших сцен делает очевидным присутствие в пьесе черт новой драмы. Особую серьезность ситуации придают воспоминания соседа Эрдмана о том времени, когда Кристиан жил один и много пил. Тогда сосед слышал его разговор с садовником, из которого сделал вывод, что Эрдман убил своего соперника. Конфликт поворачивается в новое русло, появляется внутренний конфликт, который гораздо важнее внешнего. На первый план выдвигается вопрос, способен ли герой на убийство вообще. Эта мысль потрясает Эрдмана гораздо глубже, нежели обвинение, которое он считал ложным. Попытки Кристиана взглянуть в самого себя в поисках ответа на этот страшный вопрос вновь разрушают его мнимую маску. Теперь перед зрителем настоящее лицо. Юлиус, считавшийся лучшим другом Эрдмана, пытается доказать ему логически, что по характеру Кристиан является человеком, способным на убийство. При этом он подчеркивает страсть к лицедейству, актерское мастерство и необузданный нрав как качества, которыми должен обладать убийца.

Игровые уровни субъектно-объектных отношений и комедийной интриги находятся в отношениях взаимовлияния. Однако оба они реализуются благодаря наличию еще одного уровня игры, который можно назвать рецептивным. Подобно истинному художнику, который заставляет зрителя видеть картину под нужным автору углом зрения, Фриц Хохвельдер играет зрительским восприятием. В комедии «Невиновный» он несколько раз создает определенный горизонт ожидания и затем разрушает его. Во многом этому способствует дискурсивный уровень игры. Игра в дискурсе — это игра со смыслами реплик. Фразы «способен убить», «способен на все» произносятся с самого начала пьесы, еще до завязки основного действия, однако им придается совершенно иной смысл, они являются игровыми репликами героев, надевших маски. После завязки эти слова мыслятся уже в своем прямом значении.

Когда появляется внутренний конфликт в душе Эрдмана между ощущением себя положительным, во всех отношениях порядочным и безобидным

человеком и возможностью на самом деле оказаться преступником, ситуация подходит к стадии наивысшего драматического напряжения. Внешний конфликт решается в традициях народного театра. Эрдмана спасает негодный ему жених дочери спелеолог Брудершафтер, который устанавливает, что скелет принадлежит солдату наполеоновской армии. Используется известный с античных времен прием *deus ex machina*. Герой спасен, он теперь уже не хочет препятствовать влюбленным. Однако это еще не финал. Исчерпан внешний конфликт, но не внутренний. Поэтому финал получает почти ибсеновское звучание. В данном случае особенно ярко выражается взаимовлияние игровых уровней субъектно-объектных отношений и интриги, а также делается понятной роль рецептивного уровня.

Итак, герой оправдан, его триумф совпадает с помолвкой его дочери, в его доме восстанавливается порядок, не отменяется даже традиционная партия с Юлиусом в шахматы. Шахматы как игра в игре появляются в комедии, возможно, неслучайно. В отличие от карточной игры, где успех зависит от везения, игра в шахматы предполагает разумный подход и точный расчет. Кроме того, шахматы — это игра-манипулирование фигурами. Значение может иметь также и цвет фигур, так как момент состязания есть почти в каждой игре, но здесь — это борьба белого и черного. Оба героя понимают толк в игре, на словах же они состязаются в логических ходах. Однако Юлиус играет черными и проигрывает: после финальной речи Эрдмана он бледнеет и роняет фигуры, а его противник показывает себя мастером по манипулированию чужим мнением.

Финальный диалог во время этой игры перечеркивает смысл счастливой концовки, рушит вновь созданный горизонт ожиданий и все ставит с ног на голову. Юлиус отказывается от своих умозаключений, теперь он отстаивает мнение, что Кристиан не способен на убийство. Неожиданно Эрдман, торжествующий победу, заявляет, что счастливый исход ситуации не доказывает, что убийство действительно не было совершено. Он берет на вооружение аргументы самого Юлиуса и логически доказывает ему, что вполне мог совершить убийство и при этом не вести своего соперника в дом и не прятать его тело под клумбой, а убить его в лесу и там же закопать. В этом случае садовник мог увидеть Эрдмана с лопатой, а сосед — услышать их разговор. Это высказывание ставит зрителя в окончательный тупик. Убийца Эрдман на самом деле или нет, зависит от того, надевает он маску в данный момент или снимает. Таким образом, в комедии присутствует маска — перевёртыш, но остается неясным, в каком именно случае. Рецептивный игровой уровень подчиняет себе остальные. Эта многослойная игра строится автором, по-видимому, ради того, чтобы подчеркнуть, что внешний конфликт не единственный и уж тем более не основной. Конфликт, скрытый в подтексте, похож на конфликт «Норы». Страшнее ложного обвинения для Кристиана Эрдмана становится та бездна одиночества, в которую ему приходится заглянуть. Герой в финале оправдан, и репутация его спасена, но прежняя жизнь его безнадежно разрушена. Теперь речь идет уже не о масках Эрдмана, а о масках окружающих его людей. Оказывается, всю жизнь Эрдмана окружали маски: сосед, лучший друг, служанка, жена, дочь. Они исправно играли свою роль в его прошлой жизни. Но как только с Эрдманом случается беда, все эти люди бросают его, ему никто не верит и не хочет оказать ему никакой поддержки. Таким образом, персонажи срывают с себя маски, и мир Эрдмана рушится именно тогда, когда он понимает, что не дорог никому из своих близких: «Боже мой, но тогда моя жизнь катится к чертям... <...> Если каждый одинок, безнадежно одинок и способен на худшие злодеяния, значит, я до последней минуты ничего не понимал в жизни, значит я дурак, который верил в доброту, любовь, дружбу, в веселье, во все земные радости. И вот я протягиваю

руку, ищу опору, поддержку — и попадаю в пустоту... Господи, помоги мне, несчастному горемыке, неужели я так ошибся в жизни» [Там же: 97].

Финал остается открытым, но, если предположить, что Эрдман действительно невиновен, то драматизм в комедию привносит не столько ложное обвинение, сколько вызванный им эффект: в один день Эрдман теряет всех близких ему людей. Именно поэтому, когда они снова надевают маски, он отвечает им тем же. Итак, игра на вторичных уровнях приобретает в комедии «Невиновный» экзистенциальный смысл, и важным становится противопоставление видимости и сущности в жизни человека. В финале рушится игра жизни Эрдмана, в которой не только окружающие, но и он сам являлся объектом. Поэтому финальный жест Эрдмана можно считать не признанием вины, а своеобразной мстостью людям, которые были рядом с ним столько лет и лгали ему. Герой теперь, в свою очередь, обрекает их на годы жизни рядом с человеком в маске, под которой, возможно, скрывается нераскрытый преступник, способный на все. Занавес опускается под хохот Эрдмана.

Итак, наличие внутреннего, многогранного конфликта делает пьесу Фрица Хохвельдера не просто комедией положений, своеобразие масок препятствует тому, чтобы назвать произведение комедией характеров. На первом месте — идеи: игра, принятая в обществе, противоречие видимости и сущности, тонкая грань между виной и невинностью. Налицо новая задача автора — не только развлечь публику, выразить свое отношение к явлениям действительности, подвергающимся осмеянию, но и привлечь к размышлению самого зрителя. Это стремление к более активному взаимодействию со зрителями достигается благодаря созданию в комедии игрового поля, которое возникает из-за сочетания различных отношений между игровыми уровнями. Вышеперечисленные признаки являются жанрообразующими элементами интеллектуальной комедии игры.

Список литературы / References

- Архипов Ю. Обвиняющий театр Фрица Хохвельдера // Хохвельдер Ф. Пьесы. М.: Искусство, 1974. С. 5—44.
(Arkhipov Yu. Accusing Theater of Fritz Hochwelder, *Hochwelder F. Plays*, Moscow, pp. 5—44. — In Russ.)
- Хохвельдер Ф. Пьесы. М.: Искусство, 1974. 228 с.
(Hochwelder F. Plays, Moscow, 1974, 228 p. — In Russ.)
- Bortenschlager W. Der Dramatiker Fritz Hochwälder, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1979, 243 S.
- Hochwälder F. Im Wechsel der Zeit: Autobiographischen Skizzen und Essays, Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1980, 131 S.

Статья поступила в редакцию 18.01.2023; одобрена после рецензирования 25.01.2023; принята к публикации 09.06.2023.

The article was submitted 18.01.2023; approved after reviewing 25.01.2023; accepted for publication 09.06.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Киселёва Ирина Станиславовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, lana.dollskaya@yandex.ru

Kiseleva Irina Stanislavovna — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lana.dollskaya@yandex.ru