

Александра Вареникова

«Иудейская вдова» Георга Кайзера и образ Юдифи в мировой драматургии

«Иудейская вдова» (первая редакция – 1904) одна из наиболее показательных пьес для раннего периода творчества Георга Кайзера (1879-1945). Входя в группу произведений, условно объединяемых исследователями в группу «комедий плоти», она наиболее полно демонстрирует как идеологические, так и художественные и стилистические особенности драматургии Кайзера 1900-х годов.

В этот период драматург отчасти прибегает к романтической концепции. Однако позиция Кайзера не в полной мере идентична идеям романтиков: в его произведениях нет, например, возвышенного противопоставления героя миру и разработки индивидуальных характеров. Тем не менее, актуальное содержание и новая форма у Кайзера всегда основываются на традиции. В этом отношении не стала исключением и пьеса «Иудейская вдова».

Стоит отметить, что у сюжета о Юдифи богатая художественная история. Легенда о том, как непобедимый полководец Олоферн пал от руки юной иудейки, излагается в библейской Книги Иудифи. Среди наиболее известных европейских пьес о Юдифи – «Юдифь» Г. Закса (1541), «Юдифь» Ф. Х. Геббеля (1840), «Юдифь и Олоферн» И. Н. Нестроя (1849), «Юдифь» П. Джакометти (1858). В живописи сюжет используют Джорджоне, Лукас Кранах-страший, Густав Доре, а в начале XX века – Густав Климт.

Климт, вероятно, оказал определенное влияние на замысел Кайзера. Как известно, Юдифь изображена на двух полотнах художника, написанных в 1901 и в 1909 годах. По замечанию В. И. Максимова, «здесь оппозиция добра и зла снимается [...] положительное значение имеет то, что эстетически совершенно»¹. Схожее переосмысление понятий происходит и в пьесе Кайзера: героиня существует вне категорий добра и зла, ее истина – плотское влечение.

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.

Кайзер определяет жанр «Иудейской вдовы» как комедию (в первом издании – даже как «библейскую комедию»). Однако при создании пьесы драматург отталкивается от трагедии Геббеля. «Когда Геббель в 1840 году взялся за сюжет и свел в своей трагедии воедино несовместимые до сей поры темы любви и убийства, он открыл возможность для новой интерпретации последующим драматургам. Без этого влияния вариант Кайзера был бы невыносим; так как только благодаря ему драматург получил тему и возможность превратить библийский сюжет в „историческую сатиру“ⁱⁱ, – отмечает Р. К. Бубзер. Действительно, хотя Геббель в своей пьесе и близок к первоисточнику мифа – библийской «Книге Иудифи», он вводит в сюжет любовь Юдифи к Олоферну (а также мотив девственности героини), чем принципиально меняет его суть.

Взяв за основу геббелевскую трагедию, Кайзер доводит трактовку своего предшественника до абсурда, превращая ее даже не в комедию, а в фарс, объясняя все поступки Юдифи в соответствии с новейшими теориями Фрейдаⁱⁱⁱ. Геббелевский мотив любви Юдифи к Олоферну становится собственной противоположностью.

Эпиграфом к «Иудейской вдове» взята цитата из Ницше: «О, братья мои, разбейте, разбейте старые скрижали!»^{iv} Б. Дибольд говорит о том, что фразу Ницше драматург в первую очередь относит на счет морали^v. Б. Дж. Кенуорти определяет посыл эпиграфа, как более масштабный, отмечая, что Кайзер собирается подвергнуть «принятую традицию пересмотру с нестандартной точки зрения»^{vi}.

Традицию здесь следует понимать достаточно широко. Это не только складывавшиеся веками культурные традиции и моральные нормы, но и свойственная всему модернизму тяга к переосмыслению мифа, невыразимость подлинной реальности в символизме, тема борьбы полов и «вампиризма», а также эстетика сна, разработанные Стриндбергом, законы новой драмы, диктующие главенство внутреннего действия над внешним, психоанализ Фрейда. Совмещая эти разные культурно-художественные явления, драматург создает своего рода сатиру на законы современной ему драматургии, на актуальное мировоззрение.

Исследователи^{vii} определяют «Иудейскую вдову», как «первое самостоятельное драматическое произведение»^{viii} Кайзера. То есть, эта пьеса отличается оригинальностью и проблематики, и формы, и языка.

Одной из основных ее особенностей является построение. Структура пьесы, на первый взгляд, не представляет собой ничего необычного – пять действий. Но при анализе обнаруживается строгая симметрия построения, касающаяся не только отдельных действий, но даже сцен и реплик.

Так первое и последнее действия играют роль своеобразной канвы. Оба они происходят в храме. Оба структурно распадаются на две части: до и после появления Юдифи. В первом акте люди судачат об угрозе нападения Олоферна, в последнем – о падении грозного полководца. Юдифь не хочет входить в храм ни в начале, ни в конце пьесы по одной причине: в обоих случаях храмовые обряды лишают ее возможности стать женщиной.

Повторяются реплики. Например, и в первом, и в последнем действии старый прадед Юдифи – Йозеф – задает один и тот же вопрос: «Где Мерари?», на который получает неизменный ответ: он в храме.

Круговая композиция создает иллюзию повторения действия. Повторение – важнейший мифологический прием, равно как и взаимосвязь событий, происходящих в разном времени и пространстве. Время в мифе развивается поступательно и одновременно стоит на месте, что подтверждает незыблемость мироустройства. Используя новое содержание, давая поступкам героев актуальную мотивировку, Кайзер показывает неизбежность мифа, в котором герой – тем или иным путем – всегда будет приходить к неизменному финалу.

Структурную стройность «Иудейской вдовы» отмечают многие исследователи. Б. Дибольд восхищен техникой Кайзера: «Безупречная симметрия при сильнейшем контрасте! Это огромный талант Кайзера»^{ix}. Л. Левин упоминает наличие симметрии в языке, которым написана пьеса^x. Э. А. Фивиан пишет, что «Кайзер в „Иудейской вдове“ показывает, что он [...] искусный драматург»^{xi} и сравнивает построение пьесы со структурой первой части трилогии Стриндберга «На пути в Дамаск» (1898).

Пьеса Стриндберга представляет собой так называемую «драму пути». Для этого типа драматургии характерно действие, принимающее «форму движения по кругу, завершающегося возвращением в исходный пункт, но на новом уровне»^{xii}. Пьеса выстроена симметрично в отношении места действия, но событийно герои проходят разный путь от остановки до остановки. Кайзер позаимствовал у Стриндберга именно механическую симметрию, но не поэтику и проблематику. Его Юдифь не переживает

душевной или нравственной эволюции, мировоззрение героини остается неизменным от первой до последней сцены.

Б. Дибольд замечает, что даже при таком построении для пьесы, в которой подробно прописан только один герой, Юдифь, пять актов – слишком много^{xiii}. Вероятно, это чувствует и сам драматург – уже в «Иудейской вдове» заметно тяготение Кайзера к трехчастной форме: второй и четвертый акты не обладают законченностью и самостоятельностью, характерными для первого, третьего и пятого.

Первое действие «Иудейской вдовы» представляет собой масштабную экспозицию. Показывая свадьбу Юдифи, драматург дает общее представление и о ситуации, и о персонажах. Контекст подробно раскрывается в первой части действия, в беседе приглашенных на празднество мужчин, характер Юдифи обрисовывается во второй, при вхождении в храм.

Образ героини четко обозначается Кайзером в первой же сцене с ее участием. Практически бессловесная, но упорная в достижении своей цели Юдифь жаждет получить молодого крепкого мужчину. Увидев своего жениха, древнего книжника Манассе, она начинается вырываться из рук матери и сестры, ведущих ее в храм, «изо всех своих слабых сил, как будто речь идет о ее жизни»^{xiv}. Юдифь – из тех персонажей Кайзера, которые напоминают животное, что «служит лишь любви, лишено диалектики духа»^{xv}. Здесь под любовью Б. Дибольд подразумевает физиологию. Женщина, руководствующаяся в своих поступках лишь сексуальным влечением, инстинктом и животным порывом – характерный для «комедий плоти» тип героини.

Первыми представителями этого типа стали персонажи Ведекинда, героини руководствующиеся даже не чувствами, а «самыми простыми животными инстинктами»^{xvi}. Наиболее яркий пример – Лулу из одноименной дилогии («Лулу»: «Дух земли» – 1895, «Ящик Пандоры» – 1904). И Лулу Ведекинда, и Юдифь Кайзера – женщины-подростки. Их страсть невинна, инстинктивна по своей природе. Их чудовищные поступки, их преступления лишены какой-либо сознательной мотивации. Героини, подобно детям, не ведают последствий своих действий, не задумываются о них.

Говоря о предшественниках Кайзера, Б. Дибольд замечает, что «Ведекинд перед ним наивный гимназист, который мечтает об обнаженной греческой красоте»^{xvii}. Кайзер не только не боится показывать старость, уродство, физическую слабость, но и смеется над этим. Все это становится предметом фарса, а не трагедии, как у Ведекинда. Если в «Пробуждении весны» Ведекинда герои символизируют «молодую Германию и превращают сложности своего полового созревания в трагедию человечества»^{xviii}, то в «Иудейской вдове» нет ни капли морализаторства.

Более того, если героини Ведекинда – женщины со сложной психологией, погруженные в саморефлексию, то героини ранних пьес Кайзера, в частности Юдифь, а-психологичны. Кайзер доводит созданный Ведекингом типаж до логического совершенства. Его героини не мыслят, не рефлексируют, даже не чувствуют – они ведомы одним только инстинктом. И потому – неостановимы. Юдифь – обезличенный персонаж, являющий собой не более чем определенный женский тип, лишенный индивидуальной психологической характеристики. Это инстинктивная женщина вообще, собирательный образ. По сути, Юдифь – предтеча экспрессионистических героинь Кайзера, тех руководствующихся чутьем женщин, у которых «нет духа», которые присутствуют в пьесах «просто как символ жизни»^{xix}.

Неудивительно, что отличительной особенностью такого инстинктивного персонажа является немота. «“Через слово говорит дух“, аргументирует Кайзер. Плоть не говорит, но тем убедительней действует»^{xx}, - пишет Э. А. Фивиан, развивая мысль Б. Дибольда о том, что «плотские герои говорят мало – их влечение действует убедительней»^{xxi}. Длинные монологи Кайзер дает тем героям, которые при величии духа немощны. В «Иудейской вдове» это, например, книжники Манассе и Изашар.

Юдифь – человек действия. Б. Дж. Кенурти отмечает, что у Кайзера «сильны и активны немногословные люди; многословие - признак слабости, врага жизни»^{xxii}.

Уже при первом своем появлении героиня молча, но активно действует. Она оказывает яростное сопротивление своим спутникам, пытающимся ввести ее в храм, при этом не пытаясь объяснить причин своего протеста.

МАТЬ. Теперь здесь никого, подойди и идем дальше.

ЮДИФЬ *внезапно пугается так, что тянет тех, кто ее сопровождает, за собой.*

МАТЬ. Ребечка, тогда ты скажи ей это! *К Юдифи.* Они ждут, а мы не хотим тотчас явиться!

ЮДИФЬ *сопротивляется еще ожесточеннее.*^{xxiii}

Даже из этого фрагмента видно, что у Юдифи «жест оказывается более выразительным, чем слово»^{xxiv}. Не будучи способной размышлять о причинах и последствиях своих поступков, не умея высказать свое желание – а можно ли выразить словами инстинкт? – героиня раскрывается через конкретные действия и богатую пластику. По сути, Юдифь – почти пантомимическая роль.

Молчаливую Юдифь, как и других героинь «комедий плоти», можно рассматривать как ироничную интерпретацию символистской концепции молчания, наиболее полно

выраженной в трактате Метерлинка «Сокровище смиренных» (1896). Для символистов важен внутренний диалог, идущее помимо слов общение души с душой: «слово – дитя времени, молчание – вечности»^{xxv}. Именно оно – молчание – способствует «пробуждению души»^{xxvi}. Смысл символистских драм прочитывается не в репликах героев, а между строк. Слова – маскировка страха перед вечностью. Тишина исполнена значения, активна.

Формально Кайзер прибегает к некоторым символистским приемам. Содержательно молчание его героев не наполнено внутренним действием. Пассивное молчание Юдифи – передышка перед активным действием, жестом. Активное молчание наполнено пластически и также лишено подтекста.

Не только по использованию символистских приемов, но и по сюжету пьеса Кайзера перекликается с пьесой Метерлинка «Монна Ванна» (1902), которой во многом противоречит содержательно.

Действие «Монны Ванны» разворачивается в Пизе XV века. Главная героиня – Джованна – должна отдаться вражескому военачальнику Принчевалле, чтобы спасти родной город. Оставив в осажденной Пизе негодующего супруга Гвидо, Монна Ванна отправляется на корабль Принчевалле, чтобы обнаружить, что враг – давно и пылко влюбленный в нее юноша. Вернувшись в Пизу вместе с Принчевалле, героиня пытается убедить Гвидо, что его честь не посрамлена. Но, осознав, что это невозможно, Монна Ванна вынуждена солгать, что над ней жестоко надругались и потребовать отмщения. Только это дает ей возможность заточить своего возлюбленного Принчевалле и получить в единоличное владение ключи от его темницы, тем самым, спасая его от гибели.

Если упростить сюжет до фавулы, то она окажется близкой к «Иудейской вдове». Женщина из осажденного города отправляется к полководцу армии противника и возвращается, одолев его. Однако финал «Монны Ванны» принципиально отличен от кайзеровского – происходит переоценка Гвидо (супруга Джованны) и Принчевалле (полководца), изначально завяленных как положительный и отрицательный герои, после чего добро и зло как бы меняются ролями.

В рамках схожей схемы немногословные героини Метерлинка и Кайзера существуют по-разному. Молчание Монны Ванны содержательно. Сначала оно наполнено терзаниями, связанными с принятием решения: долг перед мужем или долг перед родиной. Затем – муками, испытываемыми от необходимости пожертвовать собой. Впоследствии – любовью к врагу, Принчевалле. Юдифь Кайзера на чувства не способна, ее ведет инстинкт. Ее молчание либо глухое, напоминающее ожидание загнанного в угол зверя, готовящегося к прыжку, либо оно превращается в выразительную пантомиму.

Два драматурга, используя одну и ту же схему, развивают разные идеи. У Метерлинка – торжество любви, хоть и не без иронии, в неоромантическом варианте. У Кайзера – жизнь плоти, голая физиология. Для Метерлинка ирония – лишь одна из красок в палитре, позволяющая получить нужные полутона, для Кайзера она – оружие борьбы с различными драматургическими (и не только) штампами, одно из важнейших средств работы.

Несмотря на ироническую интерпретацию идей «новой драмы», Кайзер использует некоторые приемы этой драматургической концепции. Речь идет, в первую очередь о «саморежиссуре». Специалист по творчеству Ибсена А. А. Юрьев отмечает следующую отличительную черту произведений родоначальника «новой драмы»: «Подробные описания обстановки, мизансцен, поведения персонажей, их эмоционального состояния, выражаемого в жестах и интонациях, образуют в пьесах Ибсена четкий каркас воображаемого спектакля, концептуально продуманную авторскую режиссуру»^{xxvii}. Такая же продуманность отличает многие произведения Кайзера, в том числе и «Иудейскую вдову». В ремарки включено детальное описание обстановки, костюмов, а в некоторых случаях даже световая и звуковая партитура. Возьмем в качестве примера фрагмент обширной ремарки, которой открывается второе действие пьесы.

Маленький грязный дворик: купальня. Полностью окружен стеной. В центре, в желтом полу из обожженного кирпича – продолговатая яма бассейна. Она покрыта заштопанной тряпками тростниковой циновкой, которая закреплена веревками, слева привязанными к колышкам, а справа обвивающимися вокруг одной из колонн пристройки у стены. Эта пристройка служит для хранения различного хлама, состоящего из сваленных в кучу глиняных бутылок, рассыпанной соломы и т. п. [...]

Завеса на арке откинута, так что снаружи, где ярко светит солнце, можно заглянуть в купальню. В ней, рядом с бассейном, прямо перед дверным проемом на невысоком стуле с плетеным тростниковым сидением сидит Манассе: выйдя из бассейна, завернутый в простыню, он позволяет Юдифи и Зимзону вытереть себя.

Манассе, после того как краска смылась с его бороды, а накладные пейсы сняты: всего лишь лысый старик с подвижностью, совершенно противоречащей его природе. [...]^{xxviii}

Это описание, с одной стороны, дает полностью выстроенную мизансцену, с другой – раскрывает характер героев через описание физических действий, костюмов и обстановки. Ремарка у Кайзера не просто служебный элемент текста, а полноценная часть пьесы,

работающая как на создание структуры, так и на раскрытие содержания. В этом Кайзер близок «новой драме».

Однако внутреннее действие, подтекст, второй план в его ранних пьесах отсутствуют. Так, поведение героини «Иудейской вдовы» намеренно упрощено. Ранние пьесы Кайзера оказываются одноплановыми. В них есть сатира на современную культуру и мироустройство, но нет «говорящих» пауз, недомолвок, раскрывающих внутренний конфликт, потому что конфликта этого на данном этапе у Кайзера не существует. Второго плана не подразумевается – действие определяет и ведет заданная сюжетом структура. Герои оказываются шестеренками в сложном драматургическом механизме. Позже эта механистичность станет частью эстетики кайзеровского экспрессионизма.

Сюжет «Иудейской вдовы» продолжает развиваться линейно. По замечанию О. Балтцера, автора книги «Юдифь в немецкой литературе», «все второе действие, занятое сценой в купальне, должно охарактеризовать престарелого супруга Юдифи, чтобы сделать понятной тоску Юдифи по мужчине»^{xxix}. Ключевой для раскрытия образа Манассе сценой становится купание героини. Манассе мечтает посмотреть, как Юдифь моется. Но она отказывается делать это, пока муж дома. Тогда книжник делает вид, что ушел, а сам забирается подсматривать на крышу дома, но оказывается обнаружен.

Напряжение, нарастающее на протяжении всей сцены, передается за счет особого ритмического построения реплик. Речь Манассе, поначалу говорящего развернутыми фразами, постепенно наполняется все более длинными паузами между репликами (паузы – а их у Кайзера много – драматург передает повторяющимися тире) с постоянным уменьшением количества слов. В кульминационный момент герой изъясняется уже отдельными слогами и восклицаниями. Только тогда начинает говорить Юдифь, постепенно возвращая речь Манассе к нормальному ритму. По замечанию Б. Дж. Кенуорти в стиле произведения «демонстрируется краткость стаккато», которая позже станет едва ли не «самым значительным его (*Кайзера – А. В.*) вкладом в язык экспрессионизма»^{xxx}.

МАНАССЕ. Да – ты вырисовываешься: как ты есть – так вот ты какая – Ю – да! – так должно быть!

ЮДИФЬ *продолжая выразительно разоблачаться.*

МАНАССЕ *зацепившись подбородком за перила.* Да – простыня упруга: теперь покажись ты –! моя рыбка! – мой голыш –! моя маленькая Ю –! – Ю – ты такая маленькая: – где твои маленькие локотки! – – коленки –! коленки –! – Ю – коленки – Ю!!

ЮДИФЬ *робко, но отчетливо*. Спускайся!

МАНАССЕ. Что?

Возникает пауза, во время которой Манассе силится понять смысл сказанного.^{xxxі}

Действие раскачивается подобно качелям: сначала Манассе настойчиво уговаривает жену выполнить его просьбу, затем – после исполнения – Юдифь начинает упрашивать Манассе спуститься к ней. Драматическое напряжение нарастает, снимается, затем опять нарастает. Ситуация получает неожиданное разрешение. Дождавшись ухода мужа, Юдифь для вполне определенной цели подзывает слугу-негра, но Манассе возвращается и видит приготовленное женой «гнездышко» из соломы. Осознав, что именно задумала Юдифь, книжник приходит в невиданную ярость, оказывающуюся для него смертельной.

МАНАССЕ. [...] *Он поднимает костлявую руку*. Да, это должно было с тобой произойти! Своего мужа ты поносила – позорила – ты девка – ты лицемерная тварь – из разбойничьего гнезда, хлева для свиней-ростовщиков!! *Он собирается с мыслями, смотрит беспокойно, утомленно обводя взором двор. Выражение его лица вскоре становится запуганным.*^{xxxii}

Схема этой сцены, вероятно, заимствована из пьесы Ведекинда «Дух земли». Первый супруг Лулу, обожающий ее старик Голль погибает, не в силах вынести возможной измены героини.

Голль с налитыми кровью глазами, с поднятой тростью кидается на Шварца и Лулу. Собаки! Вы... Хрипит, тщетно ищет воздуха, и падает ничком у авансцены.^{xxxiii}

Но если напуганная смертью мужа Лулу пытается осмыслить происшедшее, то Юдифь не знает, что такое самосознание и самопознание. Она не мучается угрызениями совести, не испытывает каких-либо чувств, не размышляет, просто действует. Бессловесная инстинктивная Юдифь оказывается роковой героиней, причем гораздо более опасной и склонной к преступлению, чем разговорчивая размышляющая Лулу.

Возникает вопрос, не собственноручно ли Юдифь убила мужа. Б. Дж. Кенурти в кратком пересказе сюжета «Иудейской вдовы» пишет: «Она душил своего бесполезного мужа подушкой, пока он спит, и возвращается к поиску мужчины, который спасет ее от ее вдовьего девства»^{xxxiv}.

Смерть Манассе становится завязкой. Именно с этого момента начинается путь Юдифи к искомой цели. Как и все инстинктивные героини ранних пьес Кайзера, начав действовать с животным упорством, Юдифь становится неостановимой.

Начало третьего действия «Иудейской вдовы» сюжетно совпадает с первым действием «Юдифи» Геббеля. Юдифь – вдова-девица, город – в осаде. Геббель подробно разрабатывает психологию своих персонажей. Девство является сознательным выбором его героини: в первую брачную ночь Манассия (вовсе не отвратительный старец) узрел в Юдифи ангела и отказался к ней прикоснуться. Оставшись вдовой, героиня не ищет другого мужчины.

Мирца. Кто запрещает тебе быть юной и прекрасной и для других, и для любимого мужчины? Разве ты не имеешь выбора среди благороднейших?

Юдифь (*очень серьезно*). Ты ничего не поняла. Моя красота – бешеная вишня: она приносит безумие и смерть!^{xxxv}

Объясняя свое девство волей божией, Юдифь долго рефлексировала перед тем, как отправиться в лагерь врага. Поставив задачу «обрисовать в одной картине разницу между истинным, самобытным деянием и пустым самоподстрекательством, обрисовать – в отношении к великому состязанию все присущему полам»^{xxxvi}, Геббель последовательно ее реализует. Его героиня перед каждым шагом выдерживает мучительную борьбу с самой собой и совершает выбор. Каждый раз – в пользу долга.

Юдифи Кайзера в равной мере чужды понятия и долга, и чувства. Ведомая инстинктом, она отправляется во вражеский лагерь вовсе не в поисках Олоферна. Ей нужен мужчина. Любой.

Подчеркивая еще одну существенную тему: важность случая, значимость простого стечения обстоятельств для самых серьезных событий, Кайзер заставляет одного из второстепенных персонажей подать Юдифи идею о жадных до женского тела воинах. Городской старейшина Харми в беседе с героиней упоминает о военной тактике полководца, «что сеет в ее (*Юдифи – А. В.*) сознании семена, плоды которых и сделали ее национальной героиней»^{xxxvii}.

ХАРМИ. [...] Длинный широкий армейский эшелон – – идет ли в нем хоть одна женщина?! [...] Сотни тысяч мужчин – подумай! – ждут там вместе – подумай! – женщин!^{xxxviii}

Это заявление дает толчок действию, заставляет героиню отправиться во вражеский лагерь. Оказавшись в четвертом действии в шатре варвара Олоферна, Юдифь предпочитает ему слабого, но умного повелителя Навуходоносора. Казалось бы, героиню должна привлечь мощная витальность полководца, но в ранних пьесах Кайзера плоть всегда стремится обрести дух (и наоборот). Поэтому желание Юдифи приобретает конкретную форму, как только она слышит его утонченные речи и обнаруживает, что хотя Олоферн и превосходит Навуходоносора по силе, но уступает ему в отношении интеллекта и духовности. Бездуховная плоть – Юдифь стремится к немощному духу – Навуходоносору.

Олоферн убит по случайности, не потому, что он враг народа иудейского и хочет разрушить родной город Юдифи, а потому, что вместо того, чтобы воплотить сексуальные чаяния героини, оказывается очередным препятствием на пути к цели. По Кайзеру – судьба не есть нечто великое и трагическое, рок в средствах неразборчив, его орудие – случай, порой нелепый и грубый. А возвеличивание мифа – ничем не оправдано. Историю определяет случайность.

Само убийство происходит спонтанно. «Вместо того чтобы стать невольной добычей бесчеловечного Олоферна, она (*Юдифь – А. В.*) берет его саблю и отрубает ему голову с той же детской невинностью, с которой она показана в сцене избавления от собственного мужа; поскольку она очарована благородным философствующим Навуходоносором – натурой, отличной от ее собственной настолько же, насколько и от природы Олоферна, представляющего собой инструмент военной силы и не сознающего этого»^{xxxix}. Вся сцена уместается в одной небольшой ремарке.

ОЛОФЕРН, не оборачиваясь, идет туда (За выгородку из козьих шкур – А.В.).

ЮДИФЬ с журчащим смехом повисает на Навуходоносоре – бросает взгляд на Олоферна – крепче сжимает рукоять меча. Резко откидывает голову, проскальзывает назад: обхватывает правой рукой за талию ближайшего из держащих козьи шкуры египтянина, а левой делает широкое горизонтальное движение позади шкуры.^{xl}

Но расчет Юдифи оказывается неверен. Случай вновь играет с ней злую шутку: Навуходоносор и все его приближенные в ужасе бегут. Не способная осознать чудовищности своих действий девочка остается в недоумении с трупом поверженного врага.

В «Юдифи» Геббеля кульминацией становится принятие героиней решения поднять меч после ночи любви. Самой убийство – развязка. Опуская меч на шею обаятельного харизматичного полководца, Юдифь не столько спасает свой народ, сколько доказывает себе, что она – человек, владеющий своими страстями, и что она верит в бога, а не в судьбу.

Юдифь. ...ха, трусливая женщина, в тебе вызывает сострадание то, что должно бы возмутить тебя? [...] Разве я червяк, что можно раздавить меня и после спокойно заснуть, как будто ничего не случилось? Я не червяк. [...] (*Она отрубает голову Олоферну*). Видишь, Мирца, там лежит его голова! Ха, Олоферн, уважаешь ли ты меня теперь?

Мирца (*падает в обморок*). Поддержи меня.

Юдифь (*дрожжа в ужасе*). Она упала в обморок – разве мой поступок злодейство, что он останавливает кровь в ее жилах и как мертвую повергает ее на землю? (*Горячо*). Проснись из своего обморока, глупая, твой обморок обвиняет меня, и этого я не могу перенести!^{xli}

Развязка «Иудейской вдовы» – финал последнего пятого действия. Его предваряет массовая сцена – одна из двух в пьесе. Б. Дж. Кенурти отмечает, что уже в «Иудейской вдове» «технические навыки (*Кайзера – А. В.*) улучшаются, особенно в отношении драматического использования толпы»^{xliii}.

Разговор ведется громко слева направо.

ОДИН СЛЕВА. Я говорю, нам не следует посещать храм в течение шести дней, так сильно воняет голова!

Хохот.

ОДИН СПРАВА. А я говорю: голова не завоняет, поскольку туловище не обрезано!

Хохот.

ОДИН СЛЕВА. Оно достаточно обрезано!

Хохот.

ОДИН СПРАВА. Только с куском ошиблись!

Хохот.

ОДИН СЛЕВА. Та, которая хотела сделать еврея из язычника, стала женщиной!

Хохот.^{xliii}

Именно толпа, исполняющая «свойственную хору функцию комментирования действия»^{xliiv}, подчеркивает симметрию первого и последнего актов.

Развязка «Иудейской вдовы» совпадает с финалом: «молодой первосвященник за завесой „святая святых“ сжалился над [...] неудовлетворенной тоской; подозрительно долгое „коленопреклонение“ вдвоем рассеивает последние сомнения относительно женской судьбы Юдифи у ожидающих снаружи – и у публики»^{xliv}.

Заканчивается пьеса ироничной репликой городского старейшины.

ОЗИАС встречая все вопросительные взгляды пожиманием плечами, подходит к старому священнику из Иерусалима. Во всяком случае, обряд коленопреклонения у вас в Иерусалиме иной!^{xlvi}

Таким образом, финал рифмуется с ницшевским эпиграфом.

В «Иудейской вдове» наиболее наглядно среди ранних пьес Кайзера выражена интересующая драматурга проблематика и взаимосвязь его доэкспрессионистического творчества с тенденциями драматургии того времени.

Уже в этой пьесе видно стремление драматурга возродить миф, сделав его актуальным, значимым для современного Кайзеру читателя / зрителя, пусть миф и подается в ироничной форме.

ⁱ Максимов В. И. Век Антонена Арто. СПб: Лики России, 2005. С. 102.

ⁱⁱ Bubser R. K. Umwertung und Ausbruch: Vom Schellenkönig zur Jüdischen Witwe // Georg Kaiser / Hrsg. A. Pausch, E. Reinhold. Berlin; Darmstadt: Agora, 1980. S. 92.

ⁱⁱⁱ 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.

^{iv} Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и для никого. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. С. 243.

^v Diebold B. Anarchie im Drama. Frankfurt am Main: Franfurter Verlag-Anstalt A.-G., 1921. S. 139.

^{vi} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. Oxford: Basil Blackwell, 1957. P. 4.

^{vii} Например, Ю. Баб, Р. К. Бубзер, Э. А. Фивиан, К. Штайнер.

^{viii} Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München: Verlag Kurt Desch, 1947. S. 16.

^{ix} Diebold B. Anarchie im Drama. S. 139.

^x Lewin L. Die Jagd nach dem Erlebnis: Ein Buch über Georg Kaiser. Berlin: Verlag die Schmiede, 1926. S. 48.

^{xi} Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. S. 19.

^{xii} Мацевич А. «Драма пути» // Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Под. Ред. П. М. Топера. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 206.

^{xiii} Diebold B. Anarchie im Drama. S. 139.

^{xiv} Ebenda. S. 134.

^{xv} Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., 1924. S. 87.

^{xvi} Ведыкин Ф. Лулу: Драматическая поэма в двух частях // Ведыкин Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Типография В. М. Саблина, 1907. С. 79. Фразу произносит герой пьесы – драматург Альва.

^{xvii} Diebold B. Anarchie im Drama. S. 135.

^{xviii} Ebenda.

^{xix} Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. S. 140.

^{xx} Ebenda. S. 18-19.

^{xxi} Diebold B. Anarchie im Drama. S. 135.

^{xxii} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 7.

-
- ^{xxiii} Kaiser G. Die jüdische Witwe // Kaiser G. Werke: In 6 Bände. Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971-1972. В. 1. Stücke 1895-1917. S. 128.
- ^{xxiv} Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. S. 19.
- ^{xxv} Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Пг.: А.Ф. Маркс, 1915. С. 25.
- ^{xxvi} Там же. С. 30.
- ^{xxvii} Юрьев А. А. Хенрик Ибсен и «новая драма» // История зарубежного театра / Под ред. Л. И. Гительмана. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 342.
- ^{xxviii} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 135.
- ^{xxix} Baltzer O. Judith in der deutschen Literatur. Berlin; Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1930. S. 48.
- ^{xxx} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 7.
- ^{xxxi} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 142.
- ^{xxxii} Ebenda. S. 146.
- ^{xxxiii} Ведекинн Ф. Лулу. С. 15.
- ^{xxxiv} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 5.
- ^{xxxv} Геббель Ф. Юдифь. М.: Польза, 1909. С. 22.
- ^{xxxvi} Геббель Ф. Предисловие [к «Юдифи»] // Геббель Ф. Юдифь. С. 4.
- ^{xxxvii} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 6.
- ^{xxxviii} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 159.
- ^{xxxix} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 6.
- ^{xl} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 179.
- ^{xli} Геббель Ф. Юдифь. С. 76-77.
- ^{xlii} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 7.
- ^{xliiii} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 183-184.
- ^{xliv} Kenworthy B. J. Georg Kaiser. P. 7.
- ^{xlv} Fivian E. A. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. S.18.
- ^{xlvi} Kaiser G. Die jüdische Witwe. S. 198.