

Т. А. Федяева

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет

**ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МИСТЕРИАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МИТТЕРЕРА
НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВЕКОВ**

Задача исследования — проследить трансформацию жанрообразующих законов средневековой мистерии в творчестве Феликса Миттерера — одного из самых значительных современных австрийских драматургов. В основе драматургии Миттерера лежит трагическое мироощущение, острое осознание того, что мы живем во времена кризиса гуманистических и религиозных ценностей: он размышляет об участи современного человека, исходя из категорий, близких религиозному сознанию, не характерному для современного европейского театра и пытается вопреки общим антирелигиозным трендам его развития подтолкнуть человека к поиску «последних» смыслов. В его драматургии — эксплицитно или имплицитно — заявлена высшая точка зрения, на которую он опирается и к которой он обращает свой рассказ о современном человеке и современной жизни. Ценностный мир творчества Миттерера сформирован библейскими истинами и сюжетами, которые драматург сумел переложить на язык, близкий его современнику. Религиозный дискурс, который является основной составляющей его творчества, обусловил интерес драматурга к средневековой мистериальной драме. Обращение драматурга к этому жанру было вызвано также одной из австрийских театральных традиций — ежегодным проведением мистериальных представлений в небольшом тирольском городке Эрль. История мистериальных фестивалей в Эрле насчитывает более пяти веков. Трансформируя основные законы средневековой религиозной драмы — дидактическую основу, мистические контексты, богословский язык, структуру сюжета — драматург вводит сферу сакрального в сознание современного зрителя, давно отошедшего от метафизического понимания действительности. Мистериальные пьесы Миттерера в ситуации кризиса так называемого метарассказа, т. е. традиционных «объяснительных систем» (Ж.-Ф. Лиготар) — религии, науки, истории, искусства — пытаются актуализировать библейские истины, не предлагая однозначных ответов на вопросы, заданных его пьесами, но ясно очерчивая вектор этих поисков. Усиливая сатирические тенденции своих мистериальных пьес, драматург обнажает мотивировки уродливых форм современного сознания,

переместившихся с периферии жизни в ее центр. Пьесы Миттерера нацелены на изменение сознания человека через катарсическое воздействие посредством театра. Именно с этой целью драматург отсылает мысль зрителя к религиозным проблемам, заставляет вспомнить о них и задуматься над ними.

Ключевые слова: Феликс Миттерер; мистерия; моралите; пассия; дидактика; сакральное

1. Введение

Феликс Миттерер (род. в 1948 г.) — уроженец Северного Тироля. Там он прожил большую часть своей жизни, начал печататься в инсбрукских изданиях в конце 70-х гг. XX в. Уже в первых своих пьесах драматург поднимает целый спектр вопросов, связанных с проблемами веры. Затем религиозный дискурс становится центральным в его творчестве. Многие его драмы посвящены отдельным личностям церковной истории — *Франциск — шут Божий* («Franz von Assisi — Der Narr Gottes», 2008), *Егерштеттер* («Jägerstätter», 2013), *Лютер* («Luther», 2017), историческим религиозным событиям — *Потерянная родина* («Verlorene Heimat», 1987), *Дети черта* («Die Kinder des Teufels», 1989), *Иоанна или изобретение нации* («Johanna oder die Erfindung der Nation», 2002), *Хуттеровицы* («Die Hutterer», 2004), теологическим проблемам — *Каждый* («Ein Jedermann», 1991), *Авраам* («Abraham», 1993), *Крах в доме Господнем* («Krach im Hause Gott», 1994), *Смертные грехи* («Tödliche Sünden», 1999), *Исповедь* («Die Beichte», 2004), *Пассия в Эрле* («Passion Erl», 2013).

В центре нашего внимания — три пьесы Миттерера — моралите *Каждый человек* (1991), современная мистерия *Крах в доме Господнем* (1994) и поджанр мистерияльной драмы *Пассия в Эрле* (2013). Весьма значимым для анализа заявленной темы является вопрос об историческом и литературном контексте создания религиозных драм Миттерера, так как тирольский драматург возрождает в своем творчестве жанр мистерии и моралите в то время, когда христианство в Европе было по существу отвергнуто.

Во многом внимание драматурга к вопросам веры объясняется тем, что Тироль до середины XX в. являлся одним из центров австрийской религиозной философии. Теологическая проблематика разрабатывалась в известном инсбрукском литера-

турно-философском журнале «Бреннер» («Brenner», 1910—1954). С журналом сотрудничали такие значительные австрийские религиозные философы как Теодор Хэкер (1879—1945) и Фердинанд Эбнер (1882—1931). После войны журнал вновь обращается к христианским темам, которые нашли свое отражение прежде всего в сочинениях писателя и педагога Игнаца Цангерле (1905—1987), — *О назначении поэта* («Die Bestimmung des Dichters», 1946) и *Очерк христианской эстетики* («Entwurf einer christlichen Ästhetik», 1946). Цангерле развивал в них идеи о мессианском назначении литературы, о писателе как проводнике библейского слова.

Тирольские авторы дольше своих европейских коллег, вплоть до конца 60-х гг. XX столетия, размышляли о религиозных проблемах в своем творчестве: это прежде всего Анна Мария Ахенрайнер (1909—1972) и Гертруд Фусенеггер (1912—2009). И лишь с последующим послевоенным общеевропейским «вытеснением» христианского дискурса из европейской литературы и развитием процессов секуляризации общества теологическое начало стало исчезать из области их размышлений о мире и человеке, замещаться социологическими аспектами.

«Какое отношение имеет Бог к литературе? И царство Божие к роли литературы?» — задается вопросом Ю. Аман (AMAN 1992: 9), один из авторов сборника *Современная литература как вызов теологии и церкви* («Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche», 1992), изданного в Тироле в период растущей популярности творчества Миттерера. В эпоху постмодернизма «литература, склонная к изменчивости, сопротивляется всякой попытке сделать ее послушной и подчинить такой классификации, которая не хочет и не может ужиться с противоречиями», — заявляет совершенно в духе времени другой автор сборника И. Хольцнер (HOLZNER 1992: 7). Мнение авторов этого сборника весьма показательно в смысле демонстрации общеевропейских представлений о взаимодействии литературы и религии, которые можно характеризовать как тенденцию растущей критики: поиск смыслов в современной литературе давно не связан с религией, напротив, высший разум и его законы сейчас, в эпоху постмодернизма, в лучшем случае — объект со-

мнений и обвинений, в худшем — замалчивания и забвения.

Возвращение к библейским темам и вопросам в Тироле началось в 80-е гг. в драматургии Миттерера. Его творчество стало открыто религиозной проблематикой вопреки общим трендам развития немецкоязычной литературы.

В предисловии к пьесе *Пассия в Эрле* он сообщает, указывая на истоки своей религиозности:

Тот, кто рожден в католической крестьянской среде, особенно в тирольской, всегда остается католиком, хочет он этого или нет. Народная вера со всеми ее магическими ритуалами и всегда готовыми прийти на выручку помощниками, часто имеющими языческое происхождение (что разумно и благожелательно попускалось церковью), всегда много значила для меня (MITTERER 2016a: 6).

Далее он пишет о неизбежно критическом в период сегодняшнего кризисного состояния католической церкви отношении к ней со стороны творческих кругов. Эта позиция традиционна для австрийских писателей: в 60—70-е гг. в католицизме видели наряду с национал-социализмом «форму проявления репрессивного механизма» (НОВИКОВА 2018: 14). Так, известный австрийский драматург Петер Туррини (род. в 1944 г.) в эссе *Искусство и церковь* («Kunst und Kirche», 1981) пишет, что характерная для писателей реакция на церковь — это «гнев, когда они подвергаются нападкам с ее стороны, в остальном же — равнодушные» (TURRINI 1991: 360). Однако, как и Миттерер, Туррини отделяет отношение к церкви от отношения к вере как таковой:

Литература обходится без церкви, но не без христианства. Христианство для меня — это печаль о поругании человека и страстная борьба за восстановление его достоинства. Такое христианство ушло из церкви... Остался литургический клуб, который занимается поддержанием ритуалов и подсчетом грошей, перерастающих в миллионы (ibid.: 360).

Отношения церкви, «денег и власти» (MITTERER 2018: 506) — в центре пьесы Миттерера *Лютер*, в которой драматург предсказывает неизбежность прихода в XVI в. реформатора типа Лютера, «так как уже в то время католическая церковь пришла в полный упадок и прогнила» (ibid.: 506). Негативный образ католической церкви в разных его проявлениях запечатлен во

многих пьесах драматурга.

Антиклерикальные мотивы творчества Миттерера являются важной составляющей в осмыслении идейно-тематических комплексов мистериальной драматургии, но при этом они не вступают в противоречие с глубоко религиозным подходом в трактовке современности, который позволил зрителям и театральным критикам воспринять его пьесы как «Евангелие на сцене».

2. Характеристика материала и методов исследования

Мистериальные драматические жанры исследованы в отечественном литературоведении явно недостаточно. Их генезису и истории посвящены нескольких глав о средневековом европейском театре в первом томе *Истории западноевропейского театра* (1956) С. С. Мокульского (МОКУЛЬСКИЙ 1956), книга А. В. Карельского *Драма немецкого романтизма* (КАРЕЛЬСКИЙ 1992), в которой затрагиваются вопросы эволюции мистериальной традиции в немецкоязычном романтическом театре, обстоятельная монография А. А. Юрьева *Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена* (ЮРЬЕВ 2013), а также несколько статей о бытовании мистериальной традиции в современной литературе — *Роль социальной критики в моралите Гуго фон Гофманстала «Имярек»* Ю. Л. Цветкова (ЦВЕТКОВ 2019), *В поисках утраченной мистерии* Е. А. Авраменко, Н. В. Песочинского (АВРАМЕНКО & ПЕСОЧИНСКИЙ 2016), лингвистические аспекты жанра мистерии рассмотрены в статьях Е. С. Самойловой *Языковые средства выражения интертекстуальных связей средневековой немецкой литургической драмы* (САМОЙЛОВА 2014) и *Семантические особенности ремарок в немецкой литургической драме XV—XVI веков* (САМОЙЛОВА 2015). Некоторые проблемы мистериальной драмы в творчестве Миттерера были затронуты в нашей монографии *Драматургия Феликса Миттерера* (ФЕДЯЕВА 2020).

Статья ставит своей целью рассмотрение жанра мистерии в творчестве Миттерера как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте. Вопросы трансформации средневековой религиозной драмы связаны в ней не только с генезисом мистерий, но и введены в литературно-исторический контекст современных австрийских театральных практик.

3. Результаты исследования и их обсуждение

3.1. Мистерияльная традиция в драматургии Северного Тироля

Христианские мистерии были широко распространены в средневековой Европе. Так как служба в церкви традиционно велась на латыни, прихожане плохо понимали литургические тексты, а многие из них не умели читать, то выручали спектакли на религиозную тему. Таким образом, смысл библейских историй доходил до людей через драматургию. В основу мистерий лег принцип «Смотреть и верить». Их тематика была исключительно библейской, инсценировка подчеркнута архаичной, завершался спектакль не аплодисментами зрителей, а воспеванием хвалы Господу. Пели вместе и артисты, и зрители.

Свое происхождение мистерии вели от коротких литургических пьес, которые духовенство сочиняло к праздникам Рождества и Пасхи и которые со временем увеличивались в объеме и сочинялись на национальных языках. Своего высшего развития этот жанр достиг в XV—XVI вв., когда мистерии приобрели форму циклов коротких пьес, которые в Англии ставились на специальных передвижных повозках, а во Франции и Германии — на многочисленных постоянных сценах, устроенных на городских или рыночных площадях. Эти циклы пьес религиозного содержания охватывали практически всю Священную историю человечества, отображая события от сотворения мира и до явления Христа. В них могло входить большое число отдельных пьес, так что иногда представление занимало несколько дней. До нашего времени мистерияльные постановки сохранились только в Тироле, Швейцарии и Германии.

В качестве причин интереса драматурга к мистерияльным жанрам на рубеже XX—XXI вв. можно назвать бахтинский закон «памяти жанра», который, к примеру, вызвал возрождение мистерияльной традиции на рубеже XIX—XX вв. в драмах Ибсена, Метерлинка, Гофманшталя, Стриндберга. Если у этих авторов, по мнению А. А. Юрьева, автора книги *Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена*, «поиск контактов с религией часто не выходил за пределы утонченной эстетизированной игры с сюжетами и формами религиозной драмы» (ЮРЬЕВ 2013: 154), то в творчестве Миттерера интерес к мистерияльной пьесе

встроен в историческую многовековую театральную традицию северного Тироля.

Мистерии играют в Тироле с начала XVI в. и до настоящего времени в небольшом городке Эрль. Пьесы на сюжеты Страстей Христовых (Passionspiele) стали ставиться в знак обета, данного тирольцами Господу после победы над чумой. По сведениям театроведа Э. Шенвизе, сохранился текст тирольской *Urpassion* (1400), которая разыгрывалась строго по тексту Библии. Известно, что четыре века назад аугсбургский мейстерзингер Себастьян Вильд поставил здесь свой первый пасхальный спектакль.

Мистерии в Тироле традиционно собирали людей из окрестных деревень и городов на незамысловатые сельские постановки. С середины XX в. они стали привлекать к себе туристов. В 1959 г. архитектор Р. Шуллер построил в тирольском Эрле специальный зал «Пасхоншпильхаус».

Фестивали в Эрле проводятся один раз в шесть лет. В 2013 г. в честь 400-летия постановок мистерий в Эрле состоялись юбилейные представления, ими руководил Миттерер, который для этого фестиваля специально написал пьесу *Пассия в Эрле*.

3.2. Мистериальные пьесы Ф. Миттерера

3.2.1. Моралите «Каждый человек»

Главная проблема, которую решает драматург в рамках религиозного дискурса — поиски нового способа говорения о религиозных вопросах со зрителем, давно живущим в секуляризованном обществе, отошедшим от вопросов веры. В качестве главных тенденций этих поисков можно назвать интерпретацию религиозных понятий в новых жизненных условиях, «нескучную», как определяет драматург, манеру изложения религиозных тем, намеренное заострение проблематики, связанной с вопросами веры и нравственности, а также весьма радикальную трансформацию жанровых законов средневековой религиозной драмы.

Ранняя пьеса Миттерера *Каждый человек* создана по мотивам средневекового английского моралите *Everyman* и одноименной драмы Г. фон Гофманстала *Имярек* (1911). В моралите, написанном Миттерером по заказу комитета Зальцбургского фестиваля, драматург ставил перед собой задачу разрушить «зальцбургскую фестивальную сказочную феерию» (METHLAGL 1995: 107).

Миттерер писал, что хотел придать «старому духовному моралите *Everyman* сегодняшний облик» и «написать морализаторскую пьесу, не действуя на нервы зрителю (MITTERER 2018: 221). В средневековом моралите и в пьесе Гофмансталя герои, следуя основополагающему канону жанра моралите, были аллегориями. Миттерер пошел по пути придания аллегорическим образам человеческих черт, так как, по его мнению, «аллегии больше не трогают наши сердца» (ibid.). В предисловии к пьесе драматург писал: «В старом «Имяреке» аллегориями являются даже люди, у меня наоборот — аллегии стали людьми», «так я смог отважиться изобразить на сцене Бога, Иисуса (он и был человеком), а также Святого Духа» (ibid.). Бог-Отец, Бог-Сын и Святой Дух — традиционные персонажи моралите, в пьесе Миттерера одеты по сегодняшней моде, могут появляться в баре, пить кока-колу, ссориться друг с другом, употреблять крепкие выражения.

Имена и фигуры в пьесе Миттерера сохранены как у Гофмансталя, но все герои имеют еще и вторые, современные обозначения, данные в перечислении действующих лиц в скобках. Имярек получил дополнительное имя — генеральный директор, Черт выступил в качестве служащего офиса, спасающего бизнес от банкротства, гофмансталевская фигура Дружбы превратилась у Миттерера в бундесканцлера, с которым Имярек на «ты». В качестве Добрых Деяний выступает президент профсоюзов. Веру как аллегорический персонаж Миттерер исключил из состава действующих лиц, так как, по его признанию, никто больше не верует в Бога. Появился и новый герой — жена Имярека.

Действие пьесы перенесено в наши дни и насыщено бытовыми деталями современности. Главный герой — генеральный директор огромного завода, производящего оружие. Господь посылает ему тяжкие испытания. В течение одного дня в жизни богатого человека случаются все мыслимые несчастья — как в личной жизни, так в бизнесе. Его фирма оказывается на пороге краха. В этот момент в игру вступает дьявол и предлагает ему свою помощь в обмен на гибель души. Главный герой поступает нравственными принципами, чтобы спасти фирму. В результате дела его поправляются, но сам он умирает от инфаркта,

последними его словами было признание, что он не верит в Бога. Завершая пьесу именно таким образом, драматург трансформирует жанр моралите, финал которого традиционно предполагал посмертное прощение грехов богача с учетом его добрых дел и раскаяния.

В пьесе Миттерера исправления богача и раскаяния в грехах не происходит. Невозможность раскаяния для современного человека, европейца — важная тема пьесы. Если раньше отношение «Имярека» к богатству и принципы, согласно которым он распоряжался своими деньгами, рассматривали как нечто индивидуальное, т. е. как индивидуальный грех, а раскаяние было актом личностным, то в пьесе Миттерера взгляды на природу греха изменились. Драматург вводит понятие «структурного греха» (METNLAGL 1995: 107). Оно не исключает признания индивидуальной вины, но связано, как полагает драматург, с невозможностью для нашего современника, богатого человека, живущего во времена глобализации, противостоять действиям различных лобби и политических группировок. Иначе говоря, Миттерер почти полностью снимает с богача чувство вины в собственной греховности, ибо современный человек живет, по его мнению, в силовом поле коллективного греха. Таким образом, Богач в его пьесе оказывается жертвой обстоятельств: он не понимает, в чем каяться.

В заключительном разговоре Бога-Отца и Бога-Сына после смерти богатого человека окончательный приговор не выносится, на уговоры Сына простить грешника Отец отвечает «может быть». Моралите Миттерера, вероятно, впервые за всю историю этого жанра заканчивается открытым финалом. Дидактическая функция моралите практически сводится на нет, «религиозно-моральная концепция пьесы» (МОКУЛЬСКИЙ 1956: 93) значительно ослабевает. Если гофмансталевское моралите отражало центральную для этого жанра ситуацию — «схватку сакрального и демонического принципов» (ЦВЕТКОВ 2019: 88) и победу сакрального, то в пьесе Миттерера надмирный план сведен к минимуму, каноническая дидактика упразднена.

Согласно Миттереру, наши представления о сакральном уже не имеют вневременного характера и обусловлены, в первую

очередь, историческими процессами. Можно констатировать, что гофмансталевская мистика ушла из миттереровского моралите, в его пьесе налицо предельная социализация метафизических контекстов. В этом смысле можно согласиться с мнением профессора Инсбрукского университета В. Метлагля, который утверждал, что Миттерер написал «антигофмансталевскую пьесу» (METHLAGL 1995: 107). Несмотря на то, что тоска по метафизическим смыслам в пьесе все же остается, драматург еще раз подтвердил свое кредо как автора «безжалостно реалистических пьес» (KRALICEK 1995: 102).

Драматург не наложил окончательного проклятия на главного героя, богача, потому что тогда, по его признанию, он «должен был бы проклясть всех людей, включая себя» (MITTERER 2018: 222). В предисловии к пьесе он пишет, еще раз подтверждая антропоцентричный характер главного вектора своих размышлений о смыслах жизни:

Эта пьеса, как и все мои пьесы, о том, как плохо люди обходятся друг с другом, и как было бы хорошо, если бы они любили друг друга (независимо от того, веруют они или нет), а любовь привела бы нас к цели, которая так же проста, как и тяжела — к человечности (MITTERER 1993: 277-278).

Метлагль считает, что святотатство, в котором обвиняли драматурга по написании пьесы, «служит художественным целям» (METHLAGL 1995: 106), так как ее основная тенденция — разрушение «окаменелых форм религиозности» (ibid.: 108) через сатирическое или ироническое изображение форм антирелигиозного сознания: «Грубый тон во вводных пассажах миттереровского «Имярека» служит — через сатиру или иронию — демонтажу религиозных представлений, которые, согласно воззрениям Миттерера, не действуют в сегодняшнем мире» (ibid.). Другими словами, в миттереровском моралите, по мнению исследователя, мы имеем дело с сатирой, доведенной до эпатажных форм. Эту безусловно верную мысль Метлагля необходимо все же дополнить еще одной идеей, которую драматург заложил в замысел пьесы. Миттереровская мистерия свидетельствует, в первую очередь, о глубоком кризисе веры в Европе. Дело даже не в наличии в пьесе антицерковной сатиры, обычного мотива

для мистериальных жанров, речь идет именно о потере веры и ощущении трагизма этой утраты.

3.2.2. Мистерия «Крах в доме Господнем»

Одной из тенденций мистериального жанра, жанра площадного, ярмарочного, покинувшего в Средние века стены церкви, было стремление «очеловечить христианскую легенду, придать ей психологическую достоверность и бытовое правдоподобие», изобразить жизнь Иисуса так, чтобы она «вызывала ассоциации с жизнью обыкновенного человека» (МОКУЛЬСКИЙ 1956: 69).

Миттереровская «современная мистерия» *Крах в доме Господнем* актуализирует именно этот жанровый посыл, весьма радикально трансформируя обязательную для этого жанра теологическую основу мистериального действия. В автобиографии драматург вспоминает, что в этой пьесе он использовал «шанс нескучным образом столкнуть людей с теологическими проблемами и последствиями монотеистической религии от ее истоков вплоть до сегодняшних дней» (МИТТЕРЕР 2018: 252). Пьеса Миттерера отсылает нас к главной мысли Ветхозаветных мистерий — идее суда над человечеством и идее искупления. Следуя канонам жанра мистерии, ее действующими лицами являются главные фигуры Священной истории: Бог-Отец, Бог-Сын и Святой Дух, а также Сатана. На пороге второго тысячелетия они спорят о том, нужно ли уничтожить человечество за грехи или дать ему еще один шанс. Адвокатом человека выступает Бог-Сын, прокурором — Сатана.

Стараясь донести до зрителя в адекватной и доступной для восприятия форме свои размышления о сложных духовных проблемах, драматург придает главному конфликту пьесы черты обычной семейной ссоры, присваивает лицам Святой Троицы мирские привычки, таким образом и в этой пьесе подчиняя их изображение принципу антропоцентризма. Радикальной переоценке подвергаются и догматические религиозные представления: например, во избежание Страшного Суда Миттерер предлагает ввести в божественную Троицу четвертый персонаж — женщину, Богоматерь, чтобы разрушить господство мужского начала, которое, как полагает драматург, явилось причиной но-

вой апокалиптической ситуации.

Разбираясь с проблемой монотеизма и его последствиями вплоть до современности, Миттерер пишет в предисловии к пьесе:

Наконец я занялся тем, что меня всегда беспокоило и чего мне никогда не хватало в христианской религии, а именно женского начала. Где женщина? Почему есть только Бог-Отец? Разве рядом с отцом не должно быть матери? (MITTERER 2001: 127).

Главным источником богословских построений в этой пьесе были для Миттерера книги теолога, социолога, педагога Кристины Мулак (род. в 1943 г.) *Мария — тайная богиня в христианстве* (1985), *Женская сущность Христа* (1983), *Иисус — миропомазанник женщины* (1987). Таким образом, драматург вводит в пьесу «новый теологический мотив» (MITSCHE-EBEL 1995: 111), используя в качестве теологической основы пьесы феминистскую теологию, освобождая Библию, вслед за Мулак, от патриархальных трактовок, несколько парадоксальным образом опираясь при этом на типологию пола К. Юнга и Каббалу. Миттереру, как и Мулак, важны тезисы Юнга о коллективном бессознательном, в частности, его учение об анимусе и аниме, или мужской стороне женской души и женской стороне мужской души. Так, по Юнгу, на мужчину в его отношениях с женщинами влияет не только опыт общения с матерью (который тоже отчасти обуславливается врожденной анимой), но анима как «вечный образ женщины», вечной женственности, входящей в состав коллективного бессознательного. Согласно идеям Юнга, анимус связан, прежде всего, с функцией мышления, а анима — с функцией чувства.

В пьесе Бог-Отец признает, что Богоматерь старше его и именно она — начало всех начал; он говорит о лежащей глубоко в сердце людей памяти, которую он не может убить. Это, безусловно, прямое указание на учение Юнга. Бог-Сын в подтверждение этой мысли признается в своей вечной тоске по матери, «которую узнал слишком поздно» (MITTERER 2001: 157), только после того, как воплотился в человека.

Вопрос о судьбе человечества остался в пьесе нерешенным. Бог-Отец дал людям отсрочку. Можно констатировать, что и в этой пьесе несвойственное мистерии радикальное переосмыс-

ление христианского учения соседствует с неклассической для мистерии формой открытого финала, который ослабляет дидактическую основу этого жанра. Как и в моралите *Каждый человек*, в этой пьесе драматург привносит в размышления о вере и религии чрезмерно много человеческого, плотского, физиологического. Он считает, что это единственный на сегодня способ привлечь внимание европейского зрителя к религиозным вопросам.

3.2.3. *Пассия «Пассия в Эрле»*

Почти через двадцать лет после написания пьесы *Крах в доме Господнем* Миттерер вновь вернулся к мистериальному жанру. Его пьеса *Пассия в Эрле* наследует традиции полулитургической драмы, из которой вырос жанр мистерии. В России пассия как театральная форма неизвестна. У нас под этим словом подразумевают особые великопостные службы с чтением Евангелий о Страстях Христовых. Первые мистерии, посвященные Страстям Господним, появились в Европе в XIV в. Мистерии страстей обычно делились на четыре части. Первая часть — изгнание Адама и Евы из рая, рождение Иисуса, вторая — земная жизнь Христа и предательство Иуды, третья — Страсти Господни, в которой развивались два мотива — страдания Христа и предательство Иуды. Четвертая часть посвящалась воскресению Иисуса.

В Эрле на протяжении всех веков существования *Passionsspiele* мистериальные представления были сюжетно сокращены и повествовали только о страстях Господних и его крестной смерти. События в миттереровской *Пассии в Эрле* в полном соответствии с традицией начинались со входа Господня в Иерусалим и заканчивались Страстной пятницей. Более того, при создании пьесы драматург должен был соблюдать сценические предписания, которые предъявлялись к постановкам в Эрле со стороны церкви, он согласовывал текст драмы с епископатом. Изображение Страстей Христовых должно было строго следовать Евангелиям, быть их диалогизированным переложением. Авторская трактовка библейского текста, таким образом, ограничивалась его каноническим пониманием, но, как пишет Миттерер в предисловии к пьесе, постановка пассий в Эрле всегда отличалась довольно смелой интерпретацией евангельских со-

бытий и автору всегда «поручалось создание новой версии пастси» (MITTERER 2016a: 380), но в рамках церковного канона.

В трансформации жанра пастси драматург вновь идет по пути усиления злободневных трактовок библейских сюжетов. Мирское начало, которое всегда в мистериях соседствовало с религиозным, в драме Миттерера стало вытеснять последнее. Несмотря на то, что сюжет пьесы строго следует евангельским событиям, он полон их новейших интерпретаций. Новизна миттереровских трактовок библейского материала заключалась в нескольких моментах: он акцентировал неканоническую по своему характеру мысль о том, что Иисус хотел поднять народ против завоевателей, против римского господства; еще более неканонической и сверхрадикальной была идея реабилитации Иуды, который, по мнению драматурга, ожидал от Иисуса именно этого чуда — «что он выкинет римлян из Святой земли» (MITTERER 2016b: 379). Драматурга также волновал вопрос о роли женщин в судьбе Иисуса и принижении ее оценки в католичестве. В пьесе он выделяет Марию Магдалину как равную Апостолам: «В его алтаре стоит женщина, равная мужчинам» (ibid.).

Сценическое внедрение важных для драматурга посылов происходит следующим образом: Миттерер вкладывает в уста героев точные цитаты из Библии, снабжает их указанием на соответствующую главу Евангелия, но дальше дополняет цитируемое изречение прямой речью персонажа. Так, Иисус говорит Петру: «Кто себя возвысит, будет унижен» (Мт. 23, 12) и продолжает: «Не возвышайся над женщиной. Она тебе мать, сестра, жена, дочь. Все женщины здесь, мои юные спутницы, важны для меня так же, как и ты» (ibid.: 394). Этот основной прием диалогизированной передачи евангельского сюжета сочетается с присвоением евангельским героям речей, никак не обозначенных в Библии. Так, Иуда обращается к Иисусу со словами, не отраженными в евангельском тексте:

Ты совершил бесчисленные чудеса, накормил 5000 человек пятью хлебами и двумя рыбами, ты исцеляешь параличных, слепых и бесноватых — сделай то же самое с римскими легионами! Неужели тебе не жаль наш народ? (ibid.: 388).

Согласно Миттереру, главный психологический мотив предательства Иуды — отказ Иисуса от борьбы против римлян.

Названные идеи отражают основные идеологические послылы творчества драматурга, который в каждой мистериальной пьесе развивает на библейском материале отдельные лейтмотивы своих пьес. Это, к примеру, учение «теологии освобождения» (*Befreiungstheologie*), когда теологические проблемы рассматривались исключительно с точки зрения угнетаемых. Кроме того, лозунги борьбы за освобождение своей родины от захватчиков были чрезвычайно популярны в Тироле еще со времен наполеоновского нашествия. Патриотическая тематика нашла отражение во многих пьесах драматурга (ФЕДЯЕВА 2021; ФЕДЯЕВА 2022). В нескольких пьесах Миттерера развивались и идеи женской теологии, получившей распространение во времена расцвета феминистских движений (ФЕДЯЕВА 2020: 51-67).

Еще один важный момент трансформации жанра пассивности в творчестве Миттерера заключался в том, что он распространил действие жанровых законов пассивности не только на театральное воплощение страстей Христовых, но и на рассказ о страдающем человеке как таковом. В предисловии к одной из драм он написал, что «театр, который не ранит, который не показывает нашу боль, не интересен» (MITTERER 1992: 259).

«Герои Миттерера — не борцы, они страдальцы» (NENNING 1995: 23), как весьма верно написал один из театральных критиков. Большинство пьес Миттерера — это истории глубоко несчастных людей, нередко истории их гибели. В этом смысле пассивней является его первая, остро социальная пьеса *Для идиотов места нет* («Kein Platz für Idioten», 1977), а вторая — *Стигматы* («Stigma», 1982) уже имеет жанровый подзаголовок «пассивность».

Шенвизе выделяет важнейший признак этого жанра, наследующий основную идею традиционной пассивности, посвященной страданиям Христа: «В пассивности все ослеплены за исключением того, о ком идет речь в пьесе» (SCHÖNWIESE 2016: 121). Все герои миттереровских пассивностей, написанных на светском материале, согласно законам жанра пассивности, погибают, но в их смерти, как и в канонической пассивности, содержится идея воскресения. Пассивностями можно назвать многие пьесы драматурга. Таковы,

кроме вышеназванных, героини-страдальцы пьес *Время для посещения* («Besuchszeit», 1985), *Сибирь* («Sibirien», 1989), *Дикарка* («Die wilde Frau», 1986), *Некрасивая страна* («Kein schöner Land», 1987) *Потерянная родина* («Verlorene Heimat», 1987), *Дети дьявола* («Die Kinder des Teufels», 1989), *Авраам* («Abraham», 1993), *В логове льва* («In der Löwengrube», 1998) *Женщина в автомобиле* («Die Frau im Auto», 1998), *Ты останешься со мной* («Du bleibst bei mir», 2011), *Егерштеттер* («Jägerstätter», 2013), *Боксер* («Der Boxer», 2015), *Мерценгрунд* («Märzengrund», 2018). Они создавались и создаются на протяжении всего его творчества. Поэтому вполне можно утверждать, что мистериальные идеи и мистериальные жанровые традиции пронизывают всю драматургию Миттерера.

4. Заключение

Из произведенного анализа мистериального театра Миттерера можно сделать вывод о тенденции тотального обмирщения сакрального в его мистериальных пьесах, что на первый взгляд вполне согласуется с главным трендом в развитии современной литературы — подавлением любых попыток создания метарасказа, разрушением принципа всезнания как такового. Однако даже при условии предельного ослабления дидактической составляющей современной мистериальной драмы Миттерер возрождает в европейской драматургии традицию теологического понимания действительности, противоречащей постмодернистским установкам европейской литературы. Его творчество служит уникальным примером открытости христианским трактовкам человека и мира, не свойственной современной немецкоязычной драматургии.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Авраменко Е. А., Песочинский Н. В. В поисках утраченной мистерии // Петербургский театральный журнал. 2016. № 1 (83). С. 89—96. [Avramenko, Yevgeniy A. & Pesochinskiy, Nikolay V. (2016) V poiskakh utrachennoy misterii (In Search of the Lost Mystery). *Saint Petersburg Theater Journal*, 1 (83), 89—96. (In Russian)].
- Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. [Karel'skiy, Albert V. (1992) *Drama nemetskogo romantizma* (Drama of German Romanticism). Moscow: Medium. (In Russian)].

- Мокульский С. С. История западноевропейского театра: в 8 т. (1955 — 1988). Т. 1. М.: Гослитиздат, 1956. [Mokul'skiy, Stefan S. (1956) *Istoriya zapadnoyevropeyskogo teatra* (History of Western European Theatre). Vol. 1. Moscow: Goslitizdat. (In Russian)].
- Новикова С. Ю. Автобиографическая проза Т. Бернхарда: проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2018. [Novikova, Svetlana Yu. (2018) *Avtobiograficheskaya proza T. Bernkharda: problematika i poetika* (Autobiographical Prose of T. Bernhard: Problematics and Poetics). Extended abstract of PhD thesis in Philology. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University. (In Russian)].
- Самойлова Е. С. Языковые средства выражения интертекстуальных связей средневековой немецкой литургической драмы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (38). Ч. II. С. 138—142. [Samoylova, Yekaterina S. (2014) *Yazykovyye sredstva vyrazheniya intertekstual'nykh svyazey srednevekovoy nemetskoj liturgicheskoy dramy* (Linguistic Means of Expressing Intertextual Connections of Medieval German Liturgical Drama). *Philological Sciences. Questions of theory and practice*, 8 (38), vol. 2, 138—142. (In Russian)].
- Самойлова Е. С. Семантические особенности ремарок в немецкой литургической драме XV—XVI вв. // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та. 2015. Т. 12, № 1. С. 137—145. [Samoylova, Yekaterina S. (2015) *Semanticheskiye osobennosti remarok v nemetskoj liturgicheskoy dramе XV—XVI vv.* (Semantic Peculiarities of German Liturgical Drama of the 15th—16th Centuries). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, vol. 12 (1), 137—145. (In Russian)].
- Цветков Ю. Л. Роль социальной критики в моралите Гуго фон Гофманстала «Имярек» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. XVI / ред. Н. С. Бабенко и др. М.: РГГУ, 2019. С. 87—96. [Tsvetkov, Yuriy L. (2019) *Rol' sotsial'noy kritiki v moralite Gugo fon Gofmanstalya "Imyarek"* (The Role of Social Criticism in Hugo von Hofmannsthal's Morality Book "The Name"). In: Babenko, Nataliya S. & al. (eds) *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists). Vol. 16. Moscow: Russian State Humanitarian University, 87—96. (In Russian)].
- Федяева Т. А. Драматургия Феликса Миттерера. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. [Fedyayeva, Tatyana A. (2020) *Dramaturgiya Feliksa Mit-*

- terera* (Drama by Felix Mitterer). Saint Petersburg: Baltic seasons. (In Russian)].
- Федяева Т. А. Проблема героя и антигероя и тирольский дискурс в творчестве Феликса Миттерера // Герой и антигерой как объекты сравнительного литературоведения: межвузовский сборник научных статей, посвященный памяти А. А. Чамеева. Вып. 3 / отв. ред. И. И. Булова. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2021. С. 154—163. [Fedyayeva, Tatyana A. (2021) Problema geroya i antigeroya i tirol'skiy diskurs v tvorchestve Feliksa Mitterera. (The Problem of the Hero and Anti-hero and the Tyrolean Discourse in the Works of Felix Mitterer). In: Burova, Irina I. (ed.) *Geroy i anti-geroy kak obyekty sravnitel'nogo literaturovedeniya* (Hero and Anti-hero as Objects of Comparative Literary Criticism), 3. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, 154—163. (In Russian)].
- Федяева Т. А. Исторические драмы Феликса Миттерера как феномен тирольского текста в австрийской литературе // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2022. № XIX. С. 506—523. [Fedyayeva, Tatyana A. (2022) Istoricheskiye dramy Feliksa Mitterera kak fenomen tirol'skogo teksta v avstriyskoy literature (Historical Dramas of Felix Mitterer as a Phenomenon of the Tyrolean Text in Austrian Literature). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 19, 506—523. (In Russian)]. doi: 0.47388/2782-2605/lunn2022-19-506-523.
- Юрьев А. А. Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2013. [Yur'yev, Andrey A. (2013) *Misterial'naya traditsiya v teatre Khenrika Ibsena* (Mystery Tradition in the Theatre of Henrik Ibsen). Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academy of Theatrical Arts. (In Russian)].
- Aman, Jurg. (1992) Reich Gottes! Unzeitgemäße Betrachtungen zur Rolle der Literatur. In: Holzner, Johann & Schuster, Erika. (eds) *Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche*. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 9—24.
- Holzner, Johann. (1992) Vorwort. In: Holzner, Johann & Schuster, Erika. (eds) *Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche*. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 7—8.
- Kralicek, Wolfgang. (1995) Der neue Jedermann. In: Felix Mitterer. *Materialien*. Innsbruck: Haymon Verlag, 102—105.
- Methlagl, Walter. (1995) Blasphemie in Mitterers „Jedermann“? In: Felix Mitterer. *Materialien*. Innsbruck: Haymon Verlag, 106—110 .

- Mitterer, Felix. (1992) *Stücke*. Bd. 1. Innsbruck: Haymon Verlag.
- Mitterer, Felix. (1993) Vorwort zum Stück „Ein Jedermann“. In: Mitterer, Felix. *Stücke*. Bd. 2. Innsbruck: Haymon Verlag, 277—278.
- Mitterer, Felix. (2001) *Stücke*. Bd. 3. Innsbruck-Wien: Haymon.
- Mitterer, Felix. (2016a) Mein Weg zur Erler Passion. In: Mitterer, Felix. *Passion Erl*. Innsbruck-Wien: Haymon, 5—13.
- Mitterer, Felix. (2016b) Passion Erl. In: Mitterer, Felix. *Stücke*. Bd. 5. Innsbruck-Wien: Haymon Verlag.
- Mitterer, Felix. (2018) *Mein Lebenslauf*. Innsbruck-Wien: Haymon Verlag.
- Mitscha-Eibl, Robert. (1995) Mitterers „Krach im Hause Gott“ vor Uraufführung. In: Felix Mitterer. *Materialien*. Innsbruck: Haymon, 111—113.
- Nenning, Günther. (1995) Nazi, Jude und Christ in einem. In: Felix Mitterer. *Materialien*. Innsbruck: Haymon, 20—24.
- Turrini, Peter. (1991) Kunst und Kirche. In: Turrini, Peter. *Lesebuch zwei*. Wien-Zürich: Europaverlag, 360—362.
- Schönwiese, Ernst. (2016) Die Passionen im Jahrhunderttakt — vom Weihensteiner zu Meilensteinen. In: Mitterer, Felix. *Passion Erl. Theaterstück*. Innsbruck-Wien: Haymon Verlag, 94—122.

Tatyana A. Fedyayeva
Saint Petersburg State Agrarian University

Genre Transformations of the Mystery Tradition in the Works of F. Mitterer at the Turn of the 20th— 21st Centuries

The purpose of this study is to trace the transformation of the genre-forming laws of medieval mystery play in the work of Felix Mitterer, one of the most significant modern Austrian playwrights. The basis of Mitterer's dramaturgy is a tragic worldview, a keen awareness that we live in times of crisis of humanistic and religious values: he reflects on the fate of modern man, based on categories close to religious consciousness, which is not typical for modern European theater, and tries, contrary to the general anti-religious trends in its development push a person to search for "ultimate" meanings. His dramaturgy — explicitly or implicitly — states the highest point of view on which he relies and to which he turns his story about modern man and modern life. The value world of Mitterer's work is formed by biblical truths and plots, which the playwright was able to translate into a language close to his contemporary. The playwright's turn to the medieval mystery genre was due to one of the Tyrolean theatrical traditions — the annual holding of mystery performances in the small Tyrolean town of Erl. The history of mystery festivals in Erle goes back more

than five centuries. Transforming the basic laws of medieval religious drama — the didactic basis, mystical contexts, theological language, plot structure — the playwright introduces the sphere of the sacred into the consciousness of the modern viewer, who has moved far away from the metaphysical understanding of reality. The mystery plays of Mitterer in a situation of crisis of the so-called meta-narrative, that is, traditional “explanatory systems” (J.-F. Lyotard) — religion, science, history, art — try to actualize biblical truths without offering unambiguous answers to the questions asked by his plays, but clearly outlining the vector of these searches. Strengthening the satirical tendencies of his mystery plays, the playwright reveals the motivations for the ugly forms of modern consciousness that have moved from the periphery of life to its center. Mitterer’s plays aim to change human consciousness through cathartic effects through theater. It is for this purpose that the playwright refers the viewer’s thoughts to religious problems, makes them remember and think about them.

Keywords: Felix Mitterer; mystery; morality; passion; didactics; sacred

Для цитирования:

Федеяева Т. А. Жанровые трансформации мистерияльной традиции в творчестве Ф. Миттерера на рубеже XX—XXI веков // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2024. № XXI. С. 469—488.
DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2024-21-469-488.

To cite this Article:

Fedyayeva, Tatyana A. (2024) Zhanrovyye transformatsii misterial'noy traditsii v tvorchestve F. Mitterera na rubezhe XX—XXI vekov (Genre Transformations of the Mystery Tradition in the Works of F. Mitterer at the Turn of the 20th—21st Centuries). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 21, 469—488. (In Russian).
DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2024-21-469-488.

Статья поступила в редакцию 28.02.2024; принята к публикации 29.04.2024
The article was submitted 28.02.2024; accepted for publication 29.04.2024