

Невероятность современного мира (Фридрих ДЮРРЕНМАТТ)

Имя Фридриха Дюрренматта стало известно у нас с конца пятидесятых годов. Журнал «Иностранная литература» опубликовал тогда его пьесы «Визит старой дамы» и «Физики», поразившие блеском формы и непривычным, парадоксальным подходом к некоторым животрепещущим проблемам современности. Вскоре эти пьесы, как позднее и «Ромул Великий», нашли путь на сцены наших театров. Москвичам особо запомнились постановки «Физиков» в Центральном театре Советской Армии с А. А. Поповым в главной роли и «Визита старой дамы» в Театре на Малой Бронной с Л. П. Сухаревской и Б. М. Тениным. В жаркий летний день 1967 года на одном из спектаклей был и сам автор, в общем оставшийся очень довольным. Спектакли шли и дальше, интерес к Дюрренматту не иссякал, о чем свидетельствуют хотя бы советские экранизации его произведений.

При всех отличиях в содержании и форме Дюрренматт долгое время воспринимался в одном ряду с утверждавшимся тогда же на нашей сцене Брехтом, а потом и своим соотечественником Фришем: вместо ставшего привычным у нас за несколько десятилетий жизнеподобия — отвлеченная параболла, яркая и броская театральность; вместо устоявшихся подходов к человеку и миру — сбив, нарушение привычного, неожиданность.

Произведения Дюрренматта продолжали переводиться. Журналы печатали его прозу. Отдельным изданием вышел томик его драматургии. Критики посвящали ему свои исследования. Постепенно осознавалось и своеобразие этого писателя, открывался его жизненный и творческий путь.

Фридрих Дюрренматт родился в 1921 году в семье пастора одного из сельских приходов кантона Берн. Вокруг, по холмам и горам, были разбросаны живописные деревеньки. В одной, неподалеку, жил когда-то почитаемый Дюрренматтом Иеремия Готхельф. Дюрренматту выпало родиться в деревне побольше. Тут был собственный «театральный зал», где среди прочего ставились произведения местного учителя, и вокзал, у которого редко задерживались поезда. Мир был замкнут в себе, жил по своим патриархальным законам. Мальчику виделось в нем много чудесного. Выступая в 1964 году в московском Институте мировой литературы, Дюрренматт, не без хитрости ухмыляясь, вспоминал, каким привычным и частым впечатлением была в его детстве смерть: в приходе то и дело кого-то отпевали, кого-то хоронили. Так объяснял он некоторые мрачные стороны своего творчества. Но над деревней были горы и небо. Мальчик любил рисовать созвездия, названия которых узнавал в школе. И слушать мать, пересказывавшую детям библейские истории, например историю о всемирном потопе.

Окончив университетский курс литературы и философии, Дюрренматт начал работать как художник-график; тогда же он впервые обратился к литературе.

Мрачные краски переполняют ранние рассказы Дюрренматта. Они писались в годы второй мировой войны, и ужасы войны, несомненно, определили колорит этих первых литературных опытов.

Мир первых рассказов Дюрренматта страшен своими фантастическими несообразностями. Тут движутся качающиеся автобусы, похожие на чудовища, воздух клейкий, а тяжесть предметов кажется такой непомерной, что сравнивается со стонущим земным шаром.

Человек задавлен сложной конструкцией неестественных отношений, и тот мир, который рисует Дюрренматт в иных рассказах, больше всего напоминает, пожалуй, чертеж, тонкими линиями покрывающий белое поле неизведанного.

В неоконченном романе «Город», давшем впоследствии название сборнику рассказов (1952), описания сведены к наброску, плану: точно фиксируются кривые тюремных переходов с хитро размещенными камерами узников; ненарушима прямолинейность мрачного города, в домах которого, в темноте, сидят неподвижно

напротив друг друга, не произнося ни слова, его жители. Молодой герой одержим мучительным стремлением проникнуть в этот враждебный город, выбраться из квартала предместья, специально отведенного для чужаков — таких, как он. В человеке болезненно соединены подострастие, злость, страх и униженность. Неожиданно для себя молодой человек стал даже участником бунта предместья против города. Но вскоре он поступил на службу в тюрьму, так и не поняв, однако, возложена ли на него почетная обязанность сторожа или он так же арестант, как другие.

Нетрудно назвать писателя, повлиявшего на первые опыты Дюрренматта. Как не вспомнить точно описанное расположение государственных канцелярий, скрывавшихся под крышами большого города (все тот же «чертеж», «план») в романе Кафки «Процесс». С той же степенью отвлеченности Дюрренматт лишь повторил в своем рассказе и характерную коллизию творчества Кафки — столкновение человека и враждебного ему закона, власти, государства.

Ранняя проза Дюрренматта была, как подтверждает писатель, «опытным полем для его драм». Сам он видел смысл этого эксперимента в попытке отойти от картин и образов — стихии, к которой был прикован в иной сфере своей творческой деятельности — как художник-график. «В эти годы, — вспоминает Дюрренматт, — я пытался изучать философию — выход, пожалуй, весьма странный». Ранние опыты в прозе, — подвел он итог, — были «борьбой, приобретающей смысл лишь в том случае, если она была проиграна».

Первая драма Дюрренматта, «Ибо сказано...» (1947), рождена второй мировой войной и наполнена ее отзвуками. Но действие пьесы происходит в XVI веке в Германии, потрясенной битвами Реформации. (Впоследствии, и в «Ромуле Великом», и в «Физиках», Дюрренматта вновь неизменно привлекает кризис, крайность, поворот.) В стране взбудораженной, обнищавшей и ожесточенной зародилась религиозная секта перекрещенцев (анабаптистов), попытавшихся в вестфальском городе Мюнстере осуществить «царство божие на земле». В Мюнстерской республике (1534—1535), больше года сопротивлявшейся войскам епископа, была предпринята попытка осуществить всеобщее братство и отчасти материальное равенство. Один из руководителей перекре-

щенцев, Иоганн Бокельзон (Лейденский), действует в пьесе Дюрренматта, сохраняя известное сходство со своим историческим прототипом.

Нет надобности более подробно знакомить читателя с точными историческими данными. В предисловии к пьесе «Ибо сказано...» Дюрренматт специально оговаривает, что не следовал документам. Его тронуло, пишет он, давнее происшествие — старинная мелодия, взятая им и инструментованная по-новому. Вопрос о том, в какой мере пьеса отражает проблемы наших дней, Дюрренматт оставляет открытым.

В пьесе три главных героя — три по-разному построенные судьбы, три жизненные философии.

В ясное сентябрьское утро 1533 года среди лохмотьев и пыли проснулся Иоганн Бокельзон, в прошлом портной, а теперь пророк, проснулся с твердым намерением завоевать влияние среди перекрещенцев, а потом и власть над Мюнстером и Вестфалией. Разрушающим и стремительным, как появление метеора, было его возвышение, быстрым и страшным — конец. Властолюбивый, циничный, жадный не только к деньгам, но и ко всем утехам жизни, Бокельзон видит в движении перекрещенцев средство к обогащению. Дюрренматт и в пьесе сохраняет зловещую таинственность ранней прозы. Однако она освещена тут блеском грубоватого юмора, смягчена неподдельной веселостью. Проснувшись в пыли, Бокельзон весело возвещает собравшимся любопытным сбывающееся вскоре пророчество: он будет колесован через три года, но до тех пор успеет побывать королем перекрещенцев. Бокельзон успеет и многое другое... Успеет одарить вниманием, кроме своих пятнадцати жен, многих и многих горожанок Мюнстера. Успеет поглотить огромное количество изысканно приготовленных блюд, одно перечисление которых растянулось в его монологе на страницы... Циничное равнодушие к идеям и вере, ко всем ценностям нематериального толка — равнодушие, получившее опасное распространение далеко не только в XVI веке, — соединяется в нем с силой и напористостью здоровья. Без колебаний он произносит свое «дай» — и ему отдают. Бокельзон в пьесе Дюрренматта — это сильный противник двух своих антагонистов. Однако которому из этих двух принадлежит сочувствие автора?

В богатом доме, окруженный любовью семьи, ме-

чется анабаптист Книппердоллинк. Его мучает несоответствие собственного богатства словам писания. Судьба Книппердоллинка как будто повторяет от противного судьбу Бокельзона. Он бросает свой дом, сознательно уходит от власти. Лишь конец у обоих героев один и тот же: Книппердоллинк тоже погибает на колесе. Но казнен он за глубокое убеждение, что свою веру надо понимать буквально, что богатый и бедный должны быть действительно равны, а люди — на самом деле — братья.

Может быть, именно Книппердоллинк, этот самый самоотверженный герой пьесы, наиболее полно выражает позицию автора?

Правда, в пьесе есть и еще одно важное действующее лицо. Католический епископ, глубокий старик, возглавляющий осаду Мюнстера, как будто примиряет в пьесе цинизм Бокельзона и суровую мораль Книппердоллинка. Убеждения человека вообще лишены для него реальной значимости, ибо усилия людей, как он уверен, не в силах ничего изменить...

В подспудном споре, который ведут в пьесе самозванный король перекрещенцев Бокельзон и нищий Книппердоллинк, правда — на стороне последнего. В 1967 году, вернувшись к материалу своей первой пьесы (фактически создав новое произведение «Перекрещенцы»), Дюрренматт придал Бокельзону большую негативную определенность. Бокельзон из «Перекрещенцев» — это неудавшийся бездарный актер, решивший взять реванш за счет «первой роли» в жизни. На сцене показано, как демагогия Бокельзона — этого опасного фюрера давно прошедших веков — в конце концов подчиняет народ и ведет республику мюнстерских перекрещенцев к гибели.

«Спор» между Книппердоллинком и епископом не решается, однако, так же определенно в пользу первого. Само существование в пьесе еще одной возможной «позитивной программы» не дает воспринять подвижничество Книппердоллинка как безусловный нравственный образец. Зрители, которые стали бы искать в пьесе Дюрренматта ответ на актуальный вопрос, какая позиция человека наиболее результативна в сопротивлении общественному злу, не получили бы однозначной «рекомендации».

Фридрих Дюрренматт начинал писать для театра, когда на европейских сценах утвердилась драматургия,

бесстрашно обращавшаяся к самым острым проблемам современности.

В оккупированной Франции 40-х годов ставились пьесы Ануя и Сартра. Примерно в то же время в Швейцарии впервые получили сценическую жизнь пьесы Брехта «Жизнь Галилея» и «Добрый человек из Сезуана», а позднее — «Господин Пунтила и его слуга Матти». К 1947 году, то есть к моменту постановки первой пьесы Дюрренматта, другой крупнейший швейцарский драматург, Макс Фриш, был уже автором трех пьес.

Философская пьеса, насыщенная современными политическими проблемами, была необходимостью времени. Дюрренматт связан с этой драматургией в гораздо большей мере, чем обычно признавал.

На поверхности — преобладание формы.

В «Ибо сказано...» и дальше в «Визите старой дамы», «Физиках», «Метеоре» Дюрренматт не отражает действительность, а перевоссоздает ее в своих собственных условных «моделях современного мира». Крайней наивностью было бы принимать действительность в пьесах Дюрренматта за добросовестное драматургическое отражение житейской повседневности. Даже там, где автором как будто бы точно воспроизведены обстоятельства данного места, эта локальная точность едва выдерживает вложенный в нее общий смысл. В своих пьесах Дюрренматт пользуется той самой формой условной параболы, которая давно укоренилась в современной интеллектуальной драматургии.

Так же несомненно, что Дюрренматт воспринял многие характерные идеи первого послевоенного пятилетия. Через всю его драматургию проходит сознание соотносительности путей истории и решений, принятых отдельным, «частным» человеком, которое родилось во время и после войны.

И все-таки уже первая пьеса Дюрренматта была построена по совсем иным художественным законам. По сравнению с французами Камю или Сартром Дюрренматт гораздо менее причастен к мировоззрению близких ему героев. Он не чувствует себя обязанным в конечном итоге снять расхождение между своими и их взглядами в последних, авторских, выводах произведения. Его пьеса гораздо менее лична, менее лирична, чем интеллектуальная драма Камю или Сартра. Она лишена

той принципиальной серьезности, которая отличала драматургию Брехта.

Дюрренматт то и дело озорничает. В пьесе «Ибо сказано...» зритель видит, например, храброго ландграфа Гессенского, совершенно беспомощного перед неистощимой энергией двух своих жен, говорящих одновременно или перебивающих друг друга с редкой слаженностью.

Обращаясь к залу, действующие лица отнюдь не разъясняют зрителям, как это можно было бы ожидать, сообразуясь с серьезностью предмета, глубокого смысла показанного на сцене: разрушение театральной иллюзии используется для чисто комического эффекта («Я император Карл V, — убеждает зрителей актер. — Вы без сомнения узнали меня по моей бороде, испанскому головному убору и белому воротничку... Театральный гример сделал меня удивительно похожим на портрет, нарисованный с меня Тицианом»).

Подозрительная «несерьезность» Дюрренматта распространяется в пьесе и глубже. Она подвергает испытанию «главные опорные моменты» произведения.

Дюрренматт творит, смешивая, сдвигая, перетасовывая характерные черты современного мира. Из этого материала он лепит иную реальность, существующую по своим законам, смешную, гротескную, страшную, но всегда узнаваемую. Смысл произведения выражает не позиция какого-нибудь близкого автору героя (как было у Камю или у Сартра), не истина, к которой исподволь вел своих зрителей Брехт, а вся созданная драматургом картина. «Говорит» заложенное в пьесе и предложенное зрителям сопоставление двух миров — выдуманного и реального. В их сходствах и их различиях — горечь, отчаяние, надежды автора. Этот мир драматург считает возможным изобразить только в форме комедии.

В 1949 году Дюрренматт написал пьесу «Ромул Великий», принесшую успех автору во второй редакции 1957 года.

Торжественная давность. Но приехавший к Ромулу посланец начинает с того, что пугает многочисленных кур в императорском дворе. Куры на сцене... Уже их неуправляемое движение среди актеров и декораций

предупреждает зрителя, что порядка от этого драматурга не жди.

Перспектива меняется. Двери в резиденцию. Полуразвалившиеся стулья. Бюсты великих римлян «с превеличенно строгими лицами». «Гонец с вестью» — непременная фигура многих античных, а позднее классицистических трагедий — в пьесе Дюрренматта никак не может выполнить свою привычную функцию: императору не хочется его слушать, хоть речь, очевидно, может пойти только о полчищах германцев, стоящих у ворот Рима.

Рушится один мир, мир великих традиций и культуры; начинается новое время. Как же вмещена эта сложная историческая ситуация в рамки одной пьесы? Пьеса начинается с известий об очередной победе германского вождя Одоакра; она кончается его торжественным вступлением в права властителя Рима. В любой сцене говорится о растущей с каждым часом опасности. Полководцы, полные еще свежих воспоминаний о лучших временах римской истории, суетливо готовятся к битве в защиту Рима. А последний император когда-то великой империи бездействует. За тревожным возгласом: «Германцы наступают!» — следует равнодушная реплика: «Они наступают уже пять столетий». В течение всей пьесы Ромул занят чем угодно — курами, торговлей (в казне уже давно нет денег), длинными разговорами; не хочет делать он только одного — править.

Своим современникам драматург предложил увидеть мир, где кое-что совпадало, а кое-что разительным образом отличалось от реального. Показанный на сцене развал Римской империи был так же бесповоротен, как только что совершившийся крах фашистского рейха. Однако глава империи Ромул не цеплялся за власть, не стремился к тотальной диктатуре в собственном государстве и к порабощению других народов. На сцене действовал, а вернее, бездействовал ненавидевший власть правитель — герой, на которого люди сороковых годов должны были смотреть с облегчением.

В пьесе отчетлива стихия пародии. Пародийность сказывается в деталях: дочь Ромула Рея стремится подражать античной Антигоне, превыше всего ставившей свой долг, — отец насмешливо одергивает ее. Внутренняя полемика с классицизмом заметна в более круп-

ном — в очертах созданного Дюрренматтом мира. Трагические герои Корнелия стояли перед необходимостью решения. От их выбора зависел ход истории. Герой Дюрренматта уже не обладает этой безусловной властью. Он бездействует.

Дюрренматт написал «неисторическую» драму об истории. В пьесе нет ни Рима, ни его последнего императора, какими они действительно были в эпоху варварского нашествия (исторический Ромул был в момент вторжения Одоакра еще ребенком). Пьеса посвящена проблемам современности.

В методе своей работы Дюрренматт видит известную параллель методологии точных наук. Математики и физики, писал он, «все чаще выдвигают сегодня рабочие гипотезы, которые затем отпадают или подтверждаются экспериментально... Подобно математикам и физикам, я создаю себе модели возможных человеческих взаимоотношений». Много позднее в «21 тезисе к пьесе: «Физики» Дюрренматт написал о предъявлявшемся им к себе внутреннем требовании: исходя в своем замысле из какой-либо «истории», нужно додумать ее до конца. И дальше: «история» додумана до конца, когда она принимает наихудший из всех возможных оборот. Доведенная до крайности, «додуманная до конца» история — гротескна, но не абсурдна: в сжатом, сконцентрированном виде она должна обнаружить суть, существо, закономерность реальной жизни.

Модель возможных человеческих отношений, событие, взятое в своей крайности, «история», додуманная до конца... Глава государства, пренебрегающий властью, — фигура достаточно редкая. Но Дюрренматт конструирует еще менее вероятный случай: Ромул сознательно хочет гибели империи, во главе которой стоит. Безволие и лень, равнодушие и эгоцентризм оказываются маской императора. Циник, отрицавший самую идею гражданственности, патриотизма, долга, готов пожертвовать собой ради гибели изжившего себя государства.

Каков он, этот царственный Ромул, о котором в конце первого акта говорится, что «у Рима постыдный император», а в конце второго — «император должен уйти»? Остроумный, широко мыслящий, опасный своей твердостью гуманист — человек прежде всего.

Но поостережемся увидеть в Ромуле положительного

героя, которому принадлежит безусловное доверие автора. В мире Дюрренматта слишком много подвохов.

Казалось бы, ничто не может помешать осуществлению плана Ромула. Однако его расчет неожиданно обнаруживает неточность. Завоевавшие Рим германцы не соответствуют тем представлениям, которые имел о них император: варвары одержимы жадной грабежа и насилия. Едва очерченная в первой редакции пьесы фигура германского вождя Одоакра трагически дополняет во второй редакции образ Ромула: этот, по странному совпадению, любитель-птицевод, так же как Ромул, не в силах бороться с ложными идеями, овладевшими его народом. Но если Ромул видит прогресс в неизбежной гибели Римской империи, то для Одоакра, знающего германцев, такой иллюзии не остается. Круг замыкается. В новых условиях возрождаются явления, именуемые на современном языке диктатурой, милитаризмом, варварством.

Близкие Дюрренматту герои часто терпят конфузы. Серьезные решения, которые они принимают, оказываются бессмысленными в связи с непредвиденным оборотом, который принимают события. Дюрренматт как будто бы не слишком уверен в душевной стойкости своих персонажей и их благородных порывах. Жизнь, какой ее видит драматург, чревата осложнениями. Этот настороженный скептицизм по отношению к способности людей управлять действительностью (хотя бы в пределах собственной «внутренней свободы») весьма характерен для дюрренматтовской концепции современной пьесы.

В своих теоретических работах («Проблемы театра», 1955) Фридрих Дюрренматт неизменно защищает тезис о комедии как единственном жанре, в котором может адекватно отразиться современная действительность.

В защиту комедии драматург выдвигает несколько доводов. Самый важный среди них исходит из характера действительности. Только комедия, пишет Дюрренматт, способна в конкретных образах передать облик утратившего конкретность мира.

Что означает эта мысль? Дюрренматт-художник отнюдь не отличается недоверием к конкретной реальности. В статьях он постоянно говорит о своем пристрастии к «красочному театру». Постановки его пьес неиз-

менно требуют зрелищности. Однако в чем-то главном современная жизнь кажется ему сомнительной: она теряет осязательно-конкретный облик, становится неуловимым фантомом.

В прошлые времена, когда полноправным жанром на европейской сцене была трагедия, ее герои, пишет Дюрренматт, имели перед собой определенного противника; победа над ним, торжество героя вносили изменение в развитие событий, способны были распрямить «зигзаги истории».

В сознании рядового современного человека — а это осознание отражает реальные сдвиги, происшедшие в действительности, — добро и зло странным образом инверлированы. В мире как будто бы нет виноватых, нет тех, кто несет ответственность: «Все не имели к этому никакого отношения, никто не хотел этого». И действительно, пишет Дюрренматт, зло все равно совершается без любого из принимавших в нем участие. Вместо лица, воплощавшего в себе полноту власти (каким был царь Креон в трагедии Софокла «Антигона»), перед современным человеком — безликая государственная машина. Как заметил однажды Дюрренматт, «дело Антигоны решают секретари Креона», да и сами Креоны неизмеримо ничтожней зла, причиненного ими миллионам.

Это обстоятельство, полагает драматург, имеет серьезные следствия для театра, способного теперь воплотить в конкретных образах парадоксально незримые пружины современной жизни только в форме столь же парадоксальной гротескной комедии. «Гротеск, — пишет Дюрренматт, — это лицо безликого мира».

Тезис о «неизбежности комедии», как его развивает Дюрренматт, фиксирует совершенно новое мироощущение по отношению к тому, которое было выражено в 40-х годах создателями интеллектуальной драматургии. В своих пьесах военных и первых послевоенных лет («Мухи», «Мертвые без погребения») Сартр доказывает значительность совершенного человеком выбора. Пафос его пьес, создававшихся на волне антифашистской борьбы, состоял в героизации сопротивления, в прославлении подвига, пусть без надежды на успех.

В пьесах и теоретических высказываниях Дюрренматта («21 тезис к пьесе «Физики») роль, подобная по своей значительности той, которую играет «выбор» в драматургии Сартра, приходится на долю «случая».

Пародируя античный мир с его утраченной для современного человека гармонией и ясностью и с четкими представлениями о вине и долге, Дюрренматт все же не все в нем подвергает ироническому переосмыслению. Рок, некогда тяготевший над античным Эдипом, словно не отпускает и людей XX века, свободомыслящих, владеющих точными знаниями, но по-прежнему нелепо беспомощных перед несообразностями их судьбы и судьбы человечества. В тезисах к пьесе «Физики» Дюрренматт написал о трагической подвластности человека случаю:

«4. Самый плохой оборот нельзя предвидеть. Он случается».

5. Искусство драматурга состоит в том, чтобы наиболее действенным образом включить случай в сюжет...

9. Люди, действующие по плану, хотят достичь определенной цели. Случай поражает их наиболее сильно тогда, когда из-за него они приходят к противоположному своим стремлениям: к тому, чего они боялись, чего хотели избежать (например, Эдип)».

Роль случая в концепции комедии у Дюрренматта, несомненно, вызывает ассоциации с эстетикой «театра абсурда», как она оформилась в 50-е годы. И в самом деле: совершенно очевидно принципиальное значение случайностей в пьесах Беккета или Ионеско. Какая это дикая, роковая «случайность», что труп убитого человека вдруг вопреки всем законам природы начинает расти, неумолимо вытесняя хозяев квартиры, где он находится («Амадей, или Как от него избавиться» Ионеско, 1953)! От какого «незапрограммированного» случая зависит судьба двух бродяг, коротающих время в ожидании маловероятного появления Годо («В ожидании Годо» Беккета, 1952)! Но случайности эти, в сущности, очень не случайны: они призваны показать безнадежное положение человека в мире, его бессилие.

Вдумаемся в значение случая, как его понимает Дюрренматт.

Без сомнения, содержательное значение случайностей в его драматургии близко к их роли в «театре абсурда». Наиболее характерный пример — созданная сразу после «Ромула» комедия «Брак господина Миссини» (1950). Перед нами шутовской парад тех позитивных идей, которые вот уже столько лет всерьез принимает человечество.

Вокруг чайного столика легко разыгрывается поединок мировоззрений, в котором нет победителей. Каждый персонаж в пьесе представляет определенную жизненную позицию. Граф Юбелое — неисправимый идеалист, твердо верящий в силу любви и добра. Фредерик де Сен-Клод — некогда «сторонник Москвы», теперь революционер-авантюрист, пытающийся осуществить мировую революцию своим собственным путем. Наконец, главный герой, судья Миссисипи, — проповедник абсолютного подчинения самому суровому в мире закону — закону Моисея, изложенному в Ветхом завете (старая и очень важная для Дюрренматта идея — а что, если принимать свои обязанности серьезно? — тоже подана здесь в сугубо ироническом виде). Как говорит, обращаясь к зрительному залу, один из персонажей пьесы, «любопытный автор задался вопросом, может ли дух — в любой возможной форме — изменить мир, который просто существует, не содержа в себе никакой идеи?». Отрицательный ответ на этот вопрос ясен задолго до конца тех игрушечных экспериментов, которые производит драматург над своими персонажами. Случай в пьесе лишь некий формальный повод, чтобы показать заранее ясное (и потому не нуждающееся в испытаниях) безнадёжное бессилие героев.

В мире, где случай — это закономерность, нет и не может быть развития: разнонаправленные силы заведомо уничтожают друг друга. Поэтому мир выглядит таким трагически неподвижным. Как говорится в пьесе Беккета «В ожидании Годо», «никто не уходит и никто не приходит».

Но, продолжая вдумываться в роль случая у Дюрренматта, легко заметить, что для его драматургии это обычно не так. «Ангел приходит в Вавилон» — названа одна из его известных пьес (1953). В другой, не менее известной пьесе маленький провинциальный городок современной Европы посещает некая сверхбогатая старая дама. В обоих произведениях их появление выполняет роль катализатора, приводящего в стремительное движение сложные и разноречивые процессы. Толчок — былая неподвижность исчезла. Стремительно разворачиваются порою довольно странные, пригодные для детективного романа события. Театр Дюрренматта — это прежде всего действие, неожиданное, как выстрел, как внезапная идея, ошарашивающая и увлекательная.

В теоретических статьях Дюрренматт защищает напыщенную фабулу, построенную по добрым старым правилам нарастающего напряжения. В его пьесах всегда удивительно много происходит.

Действительность в понимании Дюрренматта многозначна. В его комедиях она не только приносит неизбежное отрезвление, но и раскрывается как богатство, может быть, еще не познанных, не угаданных возможностей.

Но одним напоминанием о многообразии и богатстве действительности отнюдь не исчерпывается роль случая в комедиях Дюрренматта.

В 1956 году Фридрих Дюрренматт написал одну из своих лучших пьес «Визит старой дамы». Действие происходит в наши дни в захолустном городке Средней Европы. Но этот маленький городок как будто выделен из общего хода современной жизни — выделен, чтобы стать обобщением глубокого смысла.

История, разворачивающаяся на сцене, как будто бы вполне возможна. Пожилая, неслыханно богатая женщина возвращается в свой родной город Гюллен, где когда-то из соображений тоже весьма обычных (жениться на дочери лавочника куда выгоднее, чем на дочери каменщика) была растоптана ее любовь, а сама она оказалась на панели. Через год где-то в приюте умер ее ребенок. А за следующие сорок лет, пока Клер Цаханасян, получив миллиарды от оставившего ее вдовой банкира, меняла мужей, город Гюллен пришел в совершенный упадок.

Пожалуй, ни об одной своей пьесе Дюрренматт не писал с такой настойчивостью, что предлагает в ней зрителю жизнь, а не мораль, изображает людей, а не марионеток, что Клер Цаханасян, осыпавшая потоком долларов свой родной город, не олицетворяет собой ни план Маршалла, ни Апокалипсис. Невероятная, вульгарная и в то же время неуловимо элегантная героиня пьесы, объясняет автор, просто то, что она есть, — самая богатая женщина мира. Деньги дают ей возможность действовать с абсолютной последовательностью, так когда-то действовали героини греческих трагедий. А хочет Клер Цаханасян того, к чему не принято стремиться с такой обнаженной откровенностью: чтобы за миллиард долларов жителями Гюллена был убит некогда сохранивший ее человек.

До сих пор в пьесе все необычно, но все-таки вероятно. Однако именно с этого момента — с непоколебимой уверенности Клер Цаханасян в осуществимости ее желания — на сцену врывается характерная для Дюрренматта стихия гротеска.

Мимо столпившихся на площади жителей Гюллена вслед за бесчисленными чемоданами старой дамы в гостиницу вносят пустой гроб — и сразу возникает «прорыв действительности», внезапное оцепенение, вызванное этой неожиданной деталью.

В многочисленной свите старой дамы, рядом с последовательно сменяющимися друг друга мужьями № 7 — № 9, появляются два аккуратно одетых маленьких толстеньких старичка. Их лица до странности безмятежны, они держатся за руки и говорят одновременно. Скоро выясняется, что это — слепые. Потом возникает подозрение, что они скопцы. Но что это вообще за люди и зачем они старой даме? «Вы еще узнаете, вы еще узнаете», — обещают в унисон Коби и Лоби.

Окружение миллиардерши организовано по законам строгой симметрии. Двое слепцов, двое, как обозначено в ремарке, «жующих резинку» — верзилы Роби и Тоби, носящие ее паланкин (после автомобильной катастрофы старая дама не пользуется другим транспортом), наконец, еще одна пара, Моби и Боби — очередной муж и дворецкий. Каждая часть этой системы точно пригнана, у каждой есть какая-то страшная, пока еще неизвестная нам функция. Все вместе начинают действовать с той жестокой механической последовательностью, которая подчеркнута Дюрренматтом уже в самом облике старой дамы. («Вот я и смонтирована!» — говорит она поутру, когда привинчены все ее протезы.) И только одно существо из тех, кто «наносит визит», не подчиняется строгому плану — впрочем, именно это, наверно, и было как раз предусмотрено: по городу рыщет привезенный миллиардершей и убежавший из клетки леопард. Детей не пускают в школу. Ходить по городу без ружья стало небезопасно. Так впервые в пьесе заходит речь об оружии.

У каждого большого драматурга или драматургического направления есть свои характерные коллизии. Для французской «интеллектуальной драмы» — драмы Сартра и Анюя — такой излюбленной коллизией был диспут, поединок идей. Пьесы, да, пожалуй, и все твор-

чество Дюрренматта тоже имеют свою характерную ситуацию. Это разоблачение. Разоблачение иногда судебное. В произведениях Дюрренматта удивительно много шпионов, преступников, судей, следователей, криминалистов (он автор нескольких переведенных на русский язык детективных романов: «Судья и его палач», 1950; «Обещание», 1958; «Подозрение», 1953). И в «Старой даме» ведется кропотливое дознание о первооснове темных сил, которые скрываются, как думает писатель, в самом человеке, и в обстоятельствах.

Читатель, вероятно, помнит неоднократно переиздававшуюся и экранизированную у нас новеллу Дюрренматта «Авария» (1956). Непредвиденный случай забросил ничем не примечательного коммивояжера в компанию старичков пенсионеров, которые, продумывая для забавы свое прежнее служебное занятие, творят над попечком суд с соблюдением всех процессуальных правил. Под общий смех постепенно выясняется, что на совести коммивояжера Трапса не один из рук вон плохой поступок и даже, пожалуй, убийство, если называть вещи своими именами, чего, конечно, ни один человек не делает. Рассказ Дюрренматта кончается неожиданно: преслеваемый коммивояжер повесился в комнате, отведенной ему для ночлега, куда его проводили забавные хозяева. Этот рассказ наглядно воплощает вопрос, подспудно звучащий почти во всех зрелых произведениях писателя: все ли в нашем мире не подлежит сомнению? Всегда ли стоит принимать обычное за нормальное, наиболее реальную видимость за правду, преступление за пошлость?

Ничего страшного пока не происходит в маленьком городе Гюллена. На бесстыдно произнесенное требование старой дамы — убить за миллиард мирного жителя города лавочника Альфреда Илла, того самого, на которого только что весь Гюллен возлагал столько надежд (уж он-то по старой памяти сумеет вытащить у Клерхен деньги), — мэр города, бледный, но с глубоким достоинством отвечает отказом под бурные овации всех толпы: «Мы пока еще живем в Европе. Мы еще не стали язычниками... Мы предпочитаем жить бедными, чем запятнанными кровью».

Ситуация сконструирована. Жители Гюллена совершили, исходя из нее, свой «свободный выбор»... Но когда молкают аплодисменты, Клер Цаханасян в свою оче-

редь говорит еще два слова: «Я подожду». Так кончается первый акт.

Последующее развитие как будто отмечено многими радостными событиями. В захудалом Гюллене, где все общественное и частное имущество давно перезаложено, вдруг по каким-то непонятным причинам начинается теплится жизнь. На одном из жителей появились новые желтые башмаки. Другой курит дорогую сигару. Все ходят с оружием — как будто бы из-за опасной встречи с хищником. Все чего-то стесняются. Почему-то смотрят вниз. Но никто еще, пожалуй, действительно не догадывается, не признается себе, что означают все эти превращения. В пьесе Дюрренматта действуют не чудовища. Гюлленцы обыкновенные люди. В них живы благородные порывы — до тех пор, пока по зрелом размышлении не становится ясно, что на благородство не стоит менять ни повышения оклада, ни возможности дать образование детям. «Визит старой дамы» — жесткий фарс. Но Дюрренматт советует играть пьесу «не жестоко, но со всей человечностью и непременно с юмором...».

Как всегда, драматург не интересуется психологией «частной». Внимание сосредоточено на психологии общественной, в исследовании этой сферы — трагическое откровение пьесы. Как бы ни были выпуклы отдельные персонажи, писателя занимает главным образом совпадение их решений, их поразительное единодушие, неспособность хотя бы одного опровергнуть доводы, которые быстро начинают казаться естественными. В маленькой лавочке Илла, куда поминутно заходят гюлленцы, покупая — пока в долг — дорогие товары, где репортеры выведывают у хозяина, еще остающегося героем дня, подробности его юношеской любви, на бочку взбирается подвыпивший старый учитель: «...я скажу вам одну вещь, Альфред Илл, очень важную вещь... Вас убьют. Я знаю это с самого начала. И вы тоже знаете это давно, хотя ни один человек в Гюллене не хочет этому верить. Слишком велико искушение, слишком безысходна наша нужда... Но уже скоро, через каких-нибудь несколько часов я уже не буду об этом знать ничего».

Через несколько сцен, на торжественном собрании гюлленцев, именно учитель со ссылками на античных классиков обосновывает необходимость убийства истинно жившим в горожанах чувством справедливости.

«Визит старой дамы» — политическая пьеса. Она написана не об исключительном и редком явлении. Как и «Андорра» Фриша (1961), она посвящена опасной способности людей менять под нажимом обстоятельств свои убеждения.

Не совсем обычный (а впрочем, такой ли уж «необычный»?) случай поставил жителей Гюллена перед искушением — за солидную мзду убить человека. Случай раскрыл перед нами истинную цену их благородных порывов, громких слов, моральных устоев. Случай заставил, наконец, зрителей комедии Дюрренматта удивляться тому, какими «естественными» мотивами может иногда руководствоваться убийца, какой «естественной» может выглядеть демагогия, он заставил настороженно подумать о себе и своей собственной жизни — понять, к каким превращениям способно наше сознание.

Дюрренматта интересует случайное, но в то же время закономерное событие, история, которая в необычной — случайной — форме отразила закономерность жизни: «В парадоксальном проявляется действительность» («21 тезис к «Физикам»).

В статье «Заметки о комедии» (1952), предприняв экскурс в историю жанра, драматург рассматривает комедию как выражение духовной свободы человека, поднявшегося над постигнутой им действительностью. По мысли Дюрренматта, именно гротескная комедия предоставляет писателю великую возможность быть точным, не впадая в то же время в фактографичность или обнаженную тенденциозность. Комедия — это творческое проявление критического разума: «она неудобна, но необходима».

В «Визите старой дамы» есть одно-единственное лицо, не приведенное испытанием к нравственной капитуляции. Правда, это лицо поставлено приездом старой дамы в иное положение, чем его сограждане-гюлленцы. Это лицо — Альфред Илл, товар, который продается. В отличие от остальных, Альфреду нечем соблазниться. Оказавшись загнанным в угол, он погибает, однако не с ужасом, не с тупой покорностью в душе, а с просветленным сознанием справедливости выпавшей на его долю кары. Преступление гюлленцев кажется ему возмездием за совершенное им самим в молодости надругательство над любовью. Отбросив суету вокруг

собственного преуспеяния, человек распрямляется перед смертью во весь свой рост.

Далеко не всем «положительным героям» Дюрренматта столкновение со «случаем» принесло такое высокое спокойствие. И все-таки эти столкновения всегда весьма поучительны.

К краху своих иллюзий насчет дальнейших путей истории приходит один из самых обаятельных героев Дюрренматта, император Ромул. Его неудача позволяет сделать и кое-какие полезные выводы: косвенно она доказывает непродуктивность той самой позиции неприсоединения, пассивности, «неучастия», которую он занимает.

Позиция «неучастия» как один из возможных способов поведения человека в сегодняшнем мире часто привлекает внимание Дюрренматта. Одна из первых попыток осмыслить такое поведение — образ епископа в пьесе «Ибо сказано...». По мнению некоторых исследователей, эта позиция безоговорочно близка самому Дюрренматту: она как будто подходит к облику драматурга, сформировавшегося в 50-е годы, когда общественная энергия, рожденная сопротивлением фашизму, пошла на убыль, сменившись гораздо более настороженным, скептическим отношением к действительности.

Такое представление исходит из неточного понимания природы комедии Дюрренматта. На самом деле его комедии гораздо менее «лиричны», чем это может показаться. Дистанция по отношению к материалу, которую драматург считает неизменным условием для создания комедии, существует и между автором и его героем.

С большей определенностью, чем в «Ромуле», разоблачение позиции «неприсоединения» предпринято Дюрренматтом в пьесе «Физики» (1962).

Почти детективное начало — инспектор полиции обследует труп медицинской сестры, только что убитой одним из пациентов привилегированной психиатрической лечебницы — физиком-атомщиком, считающим себя великим Эйнштейном. В разговоре вспоминают о таком же убийстве, недавно совершенном жильцом другой комнаты, «Исааком Ньютоном» (впрочем, в глубине души тоже полагающим, что он Альберт Эйнштейн). А в перспективе через несколько сцен — в начале второ-

¹ См.: Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964, с. 177.

го действия — точное повторение виденного: инспектор полиции, произнося уже раз сказанные слова, возится с трупом новой жертвы.

Прежняя невероятность ситуации, как будто бы еще раз подчеркнутая троекратным повтором и иронической строгостью формы. Комедия Дюрренматта написана с соблюдением всех трех единств классической эстетики: Действию, которое разыгрывается среди сумасшедших, — писал Дюрренматт, — подходит только классическая форма».

Комически неправдоподобная фигура в длинном седом парике — «Ньютон» едко издевается над инспектором полиции, не имеющим права предъявить иск «милым больным». Но вот появляется тот, кому, по его утверждению, царь Соломон, парящий в золотых одеждах, открыл все неразгаданные тайны природы. Физик Мебиус в последний раз видится с навсегда покидающей его семьей. И за репликой сына — мне бы хотелось стать физиком! — следует взрыв: ни за что на свете! Быть физиком и не быть преступником в наше время невозможно!

Когда-то древний царь Соломон сложил свою «Песнь песней» — песнь гармонии и любви. Мебиус видит его другим — отвратительным, страшным. И страшен новый псалом Соломона, который поет Мебиус, — псалом о потерявшем управление мире. Речь на этот раз идет не о красоте — речь идет о радиоактивности, о людях, превратившихся в мумии, о холодном блеске далеких звезд.

Пьеса Дюрренматта, как указывалось в критике, повторяет мысль, овладевшую в последние дни жизни больным и полубезумным композитором Леверкюном («Доктор Фаустус» Томаса Манна): человечество не доросло до тех откровений, которые ему может дать гений. Достижения и прогресс оборачиваются преступлением. Эйнштейн, вспоминают в пьесе, открыл теорию относительности, но потом была сброшена атомная бомба. Нужно взять многие истины обратно. Леверкюн ищет «снять» в своем предсмертном опусе светлое героическое звучание Девятой симфонии Бетховена. Мебиус добровольно решает навсегда надеть на себя маску сумасшедшего и произносит приговор: «Долг гения сегодня оставаться непризнанным». И как требование к современному физикам: «Или мы останемся в сума-

спешем доме, или сумасшедшим домом станет мир. Или мы навсегда исчезнем из памяти человечества, или исчезнет само человечество».

Позиция уклонения, «неучастия» выражена здесь в крайней форме: она кажется единственным способом сопротивления надвигающейся катастрофе.

Но впереди еще один внезапный поворот сюжета: странная, но милая горбунья-доктор — хозяйка лечебницы — оказывается главой могущественного промышленного концерна. Ее маленькая властная фигура на глазах теряет свои прежние очертания, разрастаясь до размеров зловещего символа. Долгие годы доктор Цанд («старая дама» этой пьесы) с фантастическим упорством переснимала записи «самого великого физика наших дней». Теперь его открытие и судьба мира в ее руках.

Трудно оспаривать героизм Мебиуса. Нельзя не соглашаться с его парадоксальными «додуманными до конца» афоризмами о судьбе науки в мире произвола. Мебиус, безусловно, один из тех мужественных людей, без которых немислим мир Дюрренматта. И все-таки есть ли основания принимать главное действующее лицо пьесы «Физики» за обличенного авторским доверием «положительного героя»?

Тенденция отождествлять позицию Мебиуса с позицией самого Дюрренматта довольно распространена. Однако как только совершается этот шаг, как только Мебиус превращается из героя комедии в фигуру положительную, трагическую, сразу становится обоснованной целая серия упреков, которые можно предъявить пьесе Дюрренматта. Как ни точны афоризмы, которые произносит со сцены Мебиус, они все-таки достаточно легковесны. Как ни привлекательна готовность героя, пожертвовав собой, остаться навеки в заточении, его уверенность в спасительности этого поступка все-таки не убеждает.

Очевидно, замысел пьесы сложнее: помимо прочего она задумана как демонстрация крушения Мебиуса. Сам Дюрренматт во вводной ремарке к «Физикам», пожалуй, наиболее точно определил не только жанр, но и смысл своей пьесы: «Физики» — это «пародия на трагедию».

Среди статей Дюрренматта есть примечательная рецензия на книгу Роберта Юнга «Ярче тысячи

солнц» — документальное свидетельство о том, как создавалась атомная бомба. Дюрренматт отмечает поразивший его факт: практически только в 1939 году у физиков разных стран еще была слабая возможность договориться друг с другом и помешать конструированию бомбы. В дальнейшем физики США — научная элита страны — были вовлечены в необратимый процесс постепенной капитуляции перед властью. Да и вообще, продолжает Дюрренматт, разве возможно удержать в тайне то, что уже стало мыслью? Дюрренматт опубликовал рецензию в 1956 году. Кроме атомной, была уже создана и водородная бомба. Это произошло несмотря на попытки некоторых американских ученых, например Р. Оппенгеймера, уклониться от работы по ее созданию.

Серьезное отношение автора принадлежит в этой комедии не столько Мебиусу, сколько трагической ситуации, в которой находится мир. Показав смешное бессилие своего героя, Дюрренматт высказал об этом мире еще в 1962 году истину глубокую и пророческую.

И все-таки надо признать, что в пьесе «Физики» порой ощутима легковесность там, где речь идет о проблемах трагических. Именно в «Физиках» обнаруживается существенная слабость предложенной Дюрренматтом концепции современной комедии — слабость, которая почти не проявилась в «Ромуле Великом» и тем более в «Визите старой дамы».

В самом деле, если ирония драматурга распространяется и на Мебиуса (к которому он относится с несомненным сочувствием), если вместе с дискредитацией позиции «неучастия» незаметно теряется ощущение нравственной значительности самоотверженного поступка ученого, — то что же остается в итоге?

Самые ответственные мысли по проблемам, затронутым в пьесе, высказаны Дюрренматтом в примечании к ней. В «21 тезисе к «Физикам» Дюрренматт пишет:

16. Содержание физики касается физиков, ее результаты — всех людей.

17. То, что касается всех, могут решить только все.

18. Любая попытка одиночки решить для себя то, что касается всех, обречена на провал».

В первой из двух постановок пьесы «Физики» на сцене московского театра Советской Армии этот авторский комментарий, подчеркивающий ироническое отношение драматурга к герою, произносился со сцены са-

ним Мебиусом, что разрушало строй этой гротескной комедии. И все-таки намерения театра можно если не оправдать, то понять. Не несет ли в себе избранная Дюрренматтом форма парадоксальной комедии — избранная, как мы видели, далеко не случайно, а по внутренней необходимости — существенные ограничения? Ведь по заранее принятому художественному условию она лишает автора возможности серьезного отношения к показанному на сцене.

Пьеса «Физики» перекликается с другим значительным произведением современной драматургии — «Жизнь Галилея» Бертольта Брехта. Как известно, в разных редакциях пьесы Брехт по-разному расценивал отступление великого итальянского ученого от истины, в первом варианте оправдав его (ибо действительность «не доросла» до великих открытий), во втором — осудив за предательство разума. Однако в течение долголетней работы над пьесой неизменным для автора осталось его убеждение в глубочайшей серьезности той проблемы, которая была поставлена в пьесе. В окончательном тексте пьесы Галилей — отнюдь не положительный герой; тем более — не герой трагический. Он не борется, а отступает. В заключительных сценах пьесы он жалок, прав лишь относительной правотой, достоин презрения, может быть, даже смешон. Но отнюдь не смешна та коллизия, в которой он находится.

В отличие от произведений Брехта, в пьесах Дюрренматта всегда есть положительные герои. Пьесам Дюрренматта не хватает порой другого — конструктивных идей, в которые бы верили не только герои, но и сам автор.

В теоретических работах Дюрренматта читатель может заметить противоречие между декларированным здесь главным принципом его пьес, задуманных как драматургические «модели» сегодняшнего мира (характерная форма современной «интеллектуальной» философской пьесы), и как будто бы противоречащим этому принципу нежеланием автора «класть яйцо объяснения», доводить до необходимой ясности собственный замысел.

Дюрренматт обычно называет среди своих учителей не только Аристофана, Бюхнера и немецкого драматурга-экспрессиониста Ведекинда, но и — что очень показательное — старого австрийского драматурга Нестроя.

Одного из создателей так называемой венской народной комедии. Пьесы Нестроя, пишет Дюрренматт, имели неоспоримое преимущество непосредственности. Дюрренматт, искусство которого явно интеллектуально, тенденциозно, в то же время хотел бы так же непосредственно передать в своих пьесах противоречивую сложность жизни.

Уже говорилось о намеренном обнажении идейной конструкции в театре Дюрренматта. Само неправдоподобие в его пьесах осознается как гиперболизированное правдоподобие (выявленная, обнаженная автором истина об этом мире). Его параболы всегда являются комментарием к современности. В цитированной книге теоретических высказываний о театре Дюрренматт говорит о невозможности для серьезного писателя пройти мимо того, чем живет его время: «Страх, заботы и прежде всего — гнев заставляют его говорить». «Возможный мир, — пишет Дюрренматт о драматургии, подобной его собственной, — должен содержать в себе мир действительный».

И все же не кто иной, как тот же Дюрренматт, пишет, что в его пьесах нет никаких «идей» («инсценировать идею, а не действие» значит, по его мнению, «принимать зрителя за дурака»). Именно Дюрренматт считает себя противником «проблем» в искусстве. Именно он отказывается стягивать нити сказанного к единому выводу, подводящему общий итог многообразному содержанию пьесы.

Среди важнейших для Дюрренматта предшественников должен быть назван Бертольт Брехт.

Чуть ли не на каждой странице пьес Дюрренматта можно в разнообразной форме обнаружить прием, который на языке Брехта нужно было бы назвать «эффектом очуждения» (суть его состоит в том, чтобы заставить зрителя взглянуть на привычное как бы со стороны). Однако дело не только в нарочитых анахронизмах, комически невероятных повторах и прочих частных способах насторожить зрителя. Сама композиция произведений Дюрренматта подчас выполняет роль все того же «эффекта очуждения»: не так-то легко принять за веру по-дюрренматтовски невероятный разворот событий. Неожиданность настораживает.

Сам Дюрренматт обычно не любит усматривать в своем творчестве связи с Брехтом, несмотря на то что,

как и большинство современных драматургов, развивает многие открытия его драматургической техники. Чаще Дюрренматт полемизирует с Брехтом, оспаривая возможность исходить из законченной, завершённой мировоззренческой системы.

В послесловии к пьесе «Франк V» (1959) Дюрренматт вспоминает мысль Брехта, высказанную в письме к собравшимся в 1955 году в западногерманском городе Дармштадте драматургам: «Театр бесспорно может отобразить современный мир, однако лишь в том случае, если этот мир представлен как изменяемый»¹. Дюрренматт соглашается с идеей Брехта в одном: вопрос о возможности художественного отображения мира есть вопрос общественный. «Мир, который изображается в театре, есть общество, может быть только обществом... Если драма избирает своей целью «изображение мира»... она «научно» зависима от теории о мире, на которую она опирается...»² Творчество Брехта зависимо, справедливо полагает Дюрренматт, от марксистской теории, объясняющей и обосновывающей возможность и закономерность изменения человеческих отношений. Дюрренматт в ином положении: он этой теории не принимает.

Дюрренматт недоверчив к любым всеобъемлющим решениям, он считает себя неспособным предложить читателю конкретные выводы. Его произведения лишь «чреваты проблемами». Приверженность Дюрренматта к осязательности образов, в которой порой не без его ведома теряется определенность замысла, стремление «наивного поэта» раствориться в многоголосом «шуме жизни» оказываются не только органической особенностью таланта Дюрренматта: они ему свойственны по необходимости. Строгая ясность заменяема многообразием материала, таящего в себе возможность противоречивых выводов.

В книге «Проблемы театра» Дюрренматт сравнил однажды современное человечество с неумелым водителем автомобиля, мчащегося на полной скорости. Детали проносающегося ландшафта слились в одну серую ленту. Различить ничего нельзя. Как нельзя выскочить из этой почти неуправляемой машины. Продолжая сравнение

¹ Брехт Бертольт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах, т. 5/1, с. 202.

² Dürrenmatt Fr. Theaterschriften und -Reden. Zürich, 1966. S. 185.

Дюрренматта, нужно было бы прибавить к этой автодорожной картине еще внезапное препятствие на пути, резко остановку движения — именно так складываются судьбы героев в его пьесах.

Действие в комедиях Дюрренматта внезапно замирает перед знаком «стоп». Скрытая энергия, таившаяся в пассивном Ромуле, исчерпана вместе с крахом его иллюзий: после прихода германцев в мире на долгое время должна восторжествовать неподвижность.

Исчерпаны возможности действия и для физика Мебиуса. События, чреватые опасностью катастрофы, будут происходить теперь где-то без него, оставив героя в вакууме бессилия.

Одна из самых существенных опасностей, грозящих комедиографу Дюрренматту при избранной им художественной манере, — опасность превратить свое творчество («конструирование» сатирических «моделей» современного мира) в игру парадоксально возможными ракурсами действительности. Чрезвычайно актуальные проблемы, затронутые Дюрренматтом в пьесе «Физики». Однако быстрота и легкость, с которыми проваливаются планы героя, стремительный темп пьесы, уже сам в себе несущий что-то шутовское, в значительной мере затуманивает для восприятия трагическую основу ситуации. Напротив, проявившийся в неуловимых деталях пиетет автора по отношению к Ромулу существенно изменил общее звучание нравственно требовательной комедии о последнем римском императоре.

Важной в этом смысле для развития Дюрренматта стала его пьеса «Метеор» (1966) — наиболее личная и одна из самых серьезных его пьес, серьезная, несмотря на ее буффонадность. Личный характер этой комедии определен не совпадением профессии автора и героя (главное лицо пьесы — знаменитый писатель Швиттер), а очевидной авторитетностью для писателя тех идей, которые выражены в пьесе.

И на этот раз Дюрренматт как будто бы близко подходит к «театру абсурда» — во всяком случае по созвучию темы, непосредственно перед ним неоднократно разрабатывавшейся драматургами этого направления. «Метеор» — это комедия об умирающем человеке. Э. Ионеско в пьесе «Король умирает» (1963), С. Беккет в многочисленных вариантах своих парабол трактовали жизнь как постепенное умирание. Для обоих

авторов главным был ужас человека перед одним из значительнейших событий его жизни — неотвратимой смертью.

Герой пьесы Дюрренматта умирает. И в то же время ему присуще одно, казалось бы, совсем не предсмертное качество — неиссякаемая энергия, бурный темперамент, то самое жизнелюбие, которое свойственно и многим другим любимым героям Дюрренматта — нищему Акки из пьесы «Ангел приходит в Вавилон» или императору Ромулу, несмотря на их вынужденную бездеятельность.

Написать комедию о смерти — задача более чем рискованная. Но ситуация, развернутая в пьесе, еще более удивительна. На самом деле, утверждает Дюрренматт, Швиттер неоднократно умирает и вновь воскресает к жизни на глазах у зрителей. На общественном обсуждении «Метеора» в Цюрихе Дюрренматт прочитал «Двадцать тезисов» к пьесе. В смерти он предлагал увидеть то, что позволяет, наконец, человеку остаться одному, вырваться из паутины ненужных и лживых связей. Смерть трактуется в пьесе как бунт, как полное истинного жизнелюбия стремление к естественности.

В то же время эта пьеса, конечно, далека от оптимизма. Смерть есть смерть. Воскрешение понимается Дюрренматтом не как возвращение к жизни, а как затянущееся состояние той горькой свободы, которую обретает человек перед лицом конца.

Знаменитый писатель Швиттер выбрался, наконец, из заколдованного круговращения осточертевшей ему жизни. Выбрался радикально, попутно намекнув парадоксальностью своего «случая» на ограниченность завоеванных знаний, на то, как нелепо руководствоваться только известным — общеизвестным и общепринятым. Тем более легко, без всякого труда Швиттер разбил те выдуманные иллюзии, за которые упрямо держался каждый, кто попадался ему в этот его «последний час».

Швиттер «выбрался» — но для чего? Первый раз именно в этой пьесе Дюрренматт не предлагает ни одной из тех благородных идей, которые защищали герои его прежних комедий. Впервые Дюрренматт с такой горечью признается, что ему нечего предложить. Эта пьеса, по существу, посвящена чудовищному, противоестественному и в то же время оправданному стремлению героя к смерти, как посвящена она противоестественному устройству жизни, рождающей к себе такое активное отвращение.

Центральной в пьесе является беседа Швиттера с уборщицей из общественного клозета. Эта незнакомая Швиттеру женщина рассказывает, как она занималась сводничеством. Полный глубокого интереса и уважения к трезвости ее взгляда на жизнь, Швиттер признает ее человеческое превосходство. Эта сцена несколько выпадает из общего строя пьесы. В ней много серьезных, прямо высказанных идей, не растворенных, как это привычно у Дюрренматта, в блестящих и парадоксальных комических ситуациях. Превосходство уборщицы над знаменитым писателем не обеспечивает комизм этой длинной (не случайно длинной!) и очень серьезной сцены. Но, может быть, этот «выпад» из привычной Дюрренматту манеры не стоит расценивать как художественный промах? Драматург много и упрямо говорил о нежелании декларативно высказывать в своих пьесах какие бы то ни было идеи. В этой же пьесе серьезность и трагизм не всегда растворяются в сфере комического. Серьезные мысли начинают требовать серьезно-го выражения.

С конца шестидесятых годов и по сегодняшний день Фридрих Дюрренматт успел сделать многое.

В сезоне 1968—1969 года совместно с режиссером Дюгелином он руководил театром в Базеле, на что возлагал множество надежд: предполагалась демократизация театра — от бесплатных билетов до ознакомления зрителей с необычайно широким репертуаром. Проработав один сезон, Дюрренматт ушел разочарованным. Однако за это время состоялись премьеры двух переработанных им пьес — «Короля Исанна» Шекспира и «Пляски смерти» Августа Стриндберга. Тогда же были задуманы обработки еще двух шекспировских пьес, одна из которых, «Тит Андроник», была осуществлена в следующем году.

По собственным его словам, Дюрренматт всегда работал «вместе со сценой». Две, а то и три редакции каждой его пьесы возникали именно в процессе постановки — автор приспособлял слово к театру. И в своих обработках классических пьес он прежде всего соотносил темп и ритм действия с той скупой, насыщенной выразительностью, которую выработала современная сцена. Какую бы пьесу ни обрабатывал Дюрренматт (а вкус к обработкам чужих сюжетов у него давний), он прежде всего сокращает, сжимает, стягивает. Но писатель не только приспособливает старое содержание

к новым театральным формам. Пьеса трансформируется под напором идей, которые рождает у автора современный мир.

Хроника Шекспира «Король Иоанн» посвящена важнейшим вопросам своей эпохи — праву на престолонаследие, идее государственности и патриотизма. Современный драматург воспользовался тем же материалом в своих целях. И у Дюрренматта речь идет о «королях». Но моральная чистота людей, стоящих у власти, уже не обсуждается всерьез. Английский и французский царствующие дома мазаны одним миром — они одинаково преступны. Гораздо серьезней обсуждается в пьесе другой конфликт — между народом и властью. В эпилоге пьесы звучит вопрос, вложенный драматургом в уста умирающего Иоанна: «Разве Англия принадлежит нам, Плантагенетам? А не самой ли себе она принадлежит?»

Сходное переосмысление получила забытая театральная трагедия Шекспира «Тит Андроник». Четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленных руки, один отрезанный язык — таков, по подсчетам комментатора, кровавый итог этой трагедии (так же, как, кстати сказать, и ее обработки — Дюрренматт тут педантично точен). Но если Шекспира волновало бесконечное разнообразие индивидуальных волей, в столкновении которых определялись судьбы страны, то для современного швейцарского драматурга борьба за власть — трагикомический фарс, стоящий бесчисленных жертв.

По тем же законам построена обработка Дюрренматтом и совсем иной драматургической основы — пьесы замечательного шведского писателя Августа Стриндберга «Пляска смерти» (1901). Эта пьеса пользовалась большой известностью в России начала века и до сих пор ставится на сценах многих западных театров. Как вспоминает Дюрренматт, он видел пьесу вскоре после второй мировой войны и попытался ее сократить (у Стриндберга она рассчитана на постановку в два вечера), то есть произвести весьма обычную для современного театра манипуляцию. Попытка была оставлена, так как, по мнению Дюрренматта, искажала замысел автора. «Переделать в корне, — записал он позднее, — представлялось мне честнее».

«Пляска смерти» Стриндберга по-своему грандиозна. Мрачная башня на острове, окруженном бурным север-

ным морем, — уже само место действия вводит в атмосферу возвышенной таинственности, столь характерной для символистских спектаклей. В этой-то башне и происходят бурные столкновения немолодой супружеской пары — капитана Эдгара и его жены Алисы. Вскоре (как и у Дюрренматта, сохранившего ту же сюжетную схему) появляется третье лицо — дальний родственник и бывший поклонник Алисы Курт. Его затягивает пучина темных страстей — непостижимой, житейски лишь отчасти объяснимой взаимной ненависти жены и мужа. Герои не властны над своими поступками и чувствами и как будто сами себе удивляются. Жена ликует, видя мужа умирающим (и в то же время в глубине души любит его); Курт не в силах сохранить дружескую дистанцию и едва вырывается из тисков страстного влечения к Алисе. Добро и зло перемешаны. Человек для Стриндберга — тайна.

Дюрренматт написал свою пьесу «Играем Стриндберга» на семь десятилетий позднее самого Стриндберга. За это время людям пришлось стать участниками «плясок смерти», несоизмеримых по масштабу и ужасу с тем, о чем пишет Стриндберг. Дюрренматт воспринял старую пьесу как «плюш» (то есть буржуазный быт) плюс вечность (тайну природы человека). Он попытался посмотреть на предложенную сценическую ситуацию глазами человека XX века, для которого многие тайны (увы!) стали разгадываться по трафарету, а зло, лишенное покрова таинственности, тем и страшно, что обыденно.

В отличие от двух переделок Шекспира, пьеса по Стриндбергу как будто лишена у Дюрренматта социального подтекста — она камерна и предназначена для постановки на небольшой сцене. Но несоциальна она только по видимости.

Светлый круг на сцене, в пределах которого разворачивается действие, обозначает все ту же комнату в башне. Над сценой — кольцо прожекторов: никаких «тайн», все ярко освещено. Друг против друга две скамьи. На одной из них будет сидеть Эдгар, когда пойдет проверять посты. Он командует вхолостую, бросая слова в пустоту, — так, театральными средствами, подчеркнута призрачность его власти на острове, которой он так горд. Проходной мотив у Стриндберга введен у Дюрренматта на первый план. Его Эдгар —

раб и тиран одновременно. Он социально ущемлен и потому стремится любыми средствами утвердить свое «я» («Все на острове дрожат предо мною»). «Знаменитый военный теоретик» (о чем знает лишь сам Эдгар), бывшая «знаменитая актриса»... Что это? Единичный случай или какая-то общая черта в положении и психологии человека XX века с его задавленными притязаниями и насильственно, силой обстоятельств, усредненной, обкатанной биографией?

Где-то в середине пьесы разыгрывается эпизод, названный «Первое философствование». Тут задают вопрос, на который помедлили бы ответить герои Стриндберга, а у Дюрренматта отвечают быстро и равнодушно: «Ты веришь в бога? — Отчасти». Зато кипение страстей, которых уже не стесняются, вызывает другой вопрос — деньги! У Дюрренматта, в отличие от Стриндберга, Курт приезжает на остров разбогатевшим в Америке миллионером. Чек на пятьдесят тысяч, который интригами вымогает у него Эдгар, — лишь малая часть его состояния. И только что переспавшая с Куртом Алиса — здесь не раздумывают, совершая подобный шаг, — с тем же остервенением хватается за эти деньги, когда понимает, что Курт не останется с ней.

В своей переработке Дюрренматт применяет все средства, чтобы подчеркнуть общее значение развернутой в ней не совсем обычной истории. Курт, например, является на остров не тем порядочным человеком, каким он показан у Стриндберга. Он мошенник крупного калибра. И потому взаимная ненависть Эдгара и Алисы его только успокаивает: «В большом мире, где я живу, все обстоит ничуть не хуже, только масштабы другие». Зло шаблонно, всеобщее, захватывает многих. «Ты беспощаден», — говорит Курт Эдгару. «Жизнь беспощадна», — с полным основанием отвечает тот. Перед нами люди, все силы которых сосредоточены на удовлетворении своих желаний. Душевных ресурсов не хватает даже на заботу о самом близком человеке. Не потому ли развитие пьесы так беспрепятственно быстро? Стриндберга, действительно, играют — разыгрывают, как по нотам. Из пьесы выброшено всякое психологизирование. Диалог исключает «разговоры» — он строится на столкновении отточенных формул. Каждой сцене предшествует заголовок: «Прием гостя» (вот как это бывает), «Первое философствование» (вот как и о чем

теперь рассуждают). Герои Дюрренматта не «установились в вечность» — для этого у них нет ни желания, ни сил. Размышлять не о чем. Все понятно и так. Даже слишком понятно. И потому донос здесь называют невинным словом «озорство», а «Песня Сольвейг» звучит нестерпимо пародийно.

Как всегда, Дюрренматт написал «историю, додуманную до конца». Он изобразил гротескную сатирическую крайность. Изобразил не человека в противоречивой путанице его чувств, как было еще в «Визите старой дамы», а обнаженные закономерности человеческих реакций. В позднем творчестве Дюрренматта все более проявляется желание приглушить индивидуальность, самостоятельность характеров. «Становится все очевиднее; — настаивал Дюрренматт, — что носителями действия следует делать сами структуры человеческих отношений, поскольку отдельные люди уже недостаточно представительны». Мысль Дюрренматта подтверждает старую его убежденность в том, что «дело Антигоны решают секретари Креона», что зло безлико и писателю следует вскрыть его общие закономерности.

Но кое-какие важные последствия вытекали отсюда и для самого творчества Дюрренматта. Всегда стремившийся избежать обнаженной идейной конструкции, он мало-помалу все больше устранял в своих пьесах пеструю игру жизни. Ее неисчислимы возможности заменились демонстрацией одновариантной модели. Пьесы Дюрренматта становились все скупее, диалог и действие все вывереннее, но одновременно искусственное, сухое, скучнее. Отказавшись черпать из неиссякаемого источника индивидуальных характеров и ситуаций, драматург стал повторяться. Его оригинальные пьесы семидесятых годов — это тоже в значительной мере обработки своих собственных произведений.

Самые значительные пьесы Дюрренматта последнего времени — «Портрет планеты» (1980).

«Портрет планеты» — это своего рода политическое ревью, сатирический обзор истории человечества. Осуществить на сцене такой грандиозный замысел драматург решился впервые. А решившись, нашел для этого скучную и точную форму. Смена формаций, государственных систем, войн, революций и других потрясавших человечество событий представлена немногими «вечными» персонажами, среди которых Адам, Ева,

Каин, Авель. Событий на сцене нет, есть только намеки на них и обрывки искалеченных человеческих судеб. Мысли и чувства людей едва прорываются наружу. Вместо этого — штампы усвоенных идеологий, введённые стереотипы мышления и социальных реакций. Как всегда у Дюрренматта, в пьесе много смешного. А кончается она не больше не меньше как вселенской катастрофой, гибелью Солнца и планеты Земля, гибелью человечества.

Столь же мрачен «портрет планеты» и в «Соучастниках» — пьесе, где в центре сюжета своего рода частный крематорий, предприятие, помогающее преступникам избавиться от трупов жертв, растворяемых в кислоте. Система капиталистического предпринимательства показана здесь как активность, вывернутая наизнанку — не ради жизни, а ради смерти.

Пьеса «Срок», вспоминая драматурга, была вызвана к жизни известием о смерти Франко. На сцене эта смерть занимает, как в «Метеоре», все действие. Правда, диктатор некоей условной страны — именно так трактует место действия автор — лишен теперь права на воскрешение и возвращение к жизни. Да и умирает он где-то за сценой. В пьесе все мрачно, несмотря на множество забавных деталей. На фресках, украшающих стены дворцового зала, изображен, например, мифический Кронос, пожирающий своих детей. В этой тональности выдержана вся пьеса. Приближенным диктатора важно продержаться умирающего в живых пару недель, чтобы выиграть время в борьбе за власть. С этой целью жертве делают одну операцию за другой, и лишь их немалое количество (операция на сердце, резекция желудка и т. д. и т. п.) позволяет отстраниться, воспринять показанное на сцене с иронией, как еще одну гротескную модель современного мира.

Последние пьесы не так уж похожи и все же похожи друг на друга. Как непохожи и все же похожи они на многие прежние произведения драматурга. Дело не только в близости мотивов, не только, например, в том, что долгое умирание на сцене занимает драматурга уже во второй раз. Не в том, что картина преступного мира, показанная в «Соучастниках», напоминает в общих чертах ту, которую драматург на полтора десятилетия раньше нарисовал в пьесе «Франк V». И не в том, что физик-атомщик в пьесе «Портрет планеты» обращается

критикам со словами, очень напоминающими слова главного Мебиуса из пьесы «Физики».

Оскудела, стала варьироваться сама манера драматурга. Случайности и неожиданности, прежде ошеломлявшие абсолютно непредвиденным поворотом событий, теперь превратились во вращение по кругу, в повторение подобного, в демонстрацию на разном материале одной и той же идеи об абсурдности современного мира.

Но, может быть, и не стоит осуждать подобный вывод скептического интеллекта? Абсурд самоуничтожения человечества стал возможной реальностью будущего. Дюрренматт написал о такой возможности еще два десятилетия назад в «Портрете планеты». Был ли он безосновательно мрачен или, напротив, скорее прозорлив? Не напоминает ли человечество и в самом деле кукольный театр марионеток, персонажи которого, будто подвешенные на веревочках, действуют не по велению разума и собственных интересов, а под диктатом необходимости, привычного принуждения, «коротких» ситуационных целей?

Если решиться на некоторые упреки позднему творчеству Дюрренматта, то они сведутся не к требованию оптимизма, для которого у писателя, быть может, и нет оснований, а к некоторым иным претензиям.

Верна мысль драматурга об усредненности современного человека. Но столь же несомненна неповторимость личности. Обоснован мрачный взгляд Дюрренматта на современность. Но столь же неискоренима в людях способность надеяться и бороться. То, что в пьесе «Портрет планеты» занимает четыре строчки: «А да м. Земля — это шанс. А в е л ь. Очевидно. А да м. Человек способен мыслить. А в е л ь. Порой», — составляет пружину жизни всего человечества.

Пьесы Дюрренматта последних десятилетий — это зеркало, в котором человечество узнает свой застывший гротескный лик. В отражении нет борьбы тени и света, зла и добра. Ее может «добавить» только сама действительность, то есть опыт зрителя или читателя.

Дюрренматт неоднократно писал, что творит вместе со сценой. Его скупому тексту абсолютно необходима живая индивидуальность актера, на плечи которого он перекладывает все большую нагрузку. Но столь же нуждается он и в воображении читателей и зрителей. Последние, однако, от такой работы могут и отказаться.

В 1986 году Дюрренматт выпустил в свет третью, последнюю пока редакцию своей пьесы «Ахтерлоо». Название напоминает о многом. В самом деле: местом действия автор называет некое «Ахтерлоо, у Ахтерлоо, где-то под Ватерлоо», а участвует в пьесе Наполеон, как, впрочем, и многие другие. Беседуют и спорят друг с другом Ян Гус, Ришелье, Робеспьер, Жанна д'Арк, папа Иоанн XXIII и еще двое пап, Маркс и его двойник Маркс-2, Георг Бюхнер, герой его пьесы Войцек и так далее. Что и говорить, это очень смешно, когда бюхнеровский Войцек бреет Наполеона, а тот подает ему реплики капитана, памятные по бюхнеровской пьесе. Смешно и, наверное, очень выигрышно на сцене.

Фантазия Дюрренматта не знает удержку. Очень скоро выясняется, что зрителю представлен театр в театре. Душевнобольные (как тут не вспомнить и известную нашему читателю пьесу Петера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное трупной умалишенным в Шарантоне под руководством г-на де Сада», 1964, и «Физиков» самого Дюрренматта!) проходят так называемую «ролетерапию»: воображая себя, по указанию врачей, то Наполеоном, то кем-нибудь еще, они должны таким способом избавиться от своих комплексов. Само собой понятно, что тут уж преград не остается. За одной ролью проглядывает другая, а кое-когда и третья. Значащийся в составе действующих лиц Луи Бонапарт «на самом-то деле» — Карл Юнг, а в жизни — это тоже обыгрывается — протезист. Наполеон — еще и Олоферн, которого в конце концов убивает влюбленная в него Юдифь — Жанна д'Арк.

Что же связывает в единое целое блестящую вереницу комических ситуаций? Это делает не сюжет (его практически нет), а внутренняя тема. Пьеса, в сущности, посвящена современности. В Наполеоне, по замыслу автора, должен угадываться Войцех Ярузельский, в бунтаре Яне Гусе — бунтарь Лех Валенса. Сумасшедший дом — современный мир, мир запутавшийся, алогичный, абсурдный. Этот трагический мир представлен в пьесе отстраненно, показан как сквозь стекло, будто в театре марионеток. Не в первый раз возникает тревожное ощущение, что автор безучастен к показанному на сцене. Впрочем, подобная отстраненность имеет свои оправдания: она подчеркивает выморочность и обездушенность самой жизни.

В 1971 году Дюрренматт написал повесть «Падение», возникшую из резко отрицательных впечатлений от пребывания на съезде советских писателей в 1967 году. Его поразила, вспоминал он впоследствии, абсолютная выхолощенность всего происходившего. Речь шла не о литературе и даже не о политических убеждениях. Страна и литература будто исчезли — совершалось прославление правящей верхушки, иерархии людей, стоящих у власти, но оторвавшихся даже от непосредственной своей задачи — управления государством. В повести Дюрренматта они обозначены номерами: № 1 — первое лицо, № 2 — второе, и так далее в строгой последовательности. В полном вакууме, без грана живого воздуха разворачивается борьба за власть и падение первого лица государства.

Опасно выносить приговор большому писателю. Неудачи Дюрренматта-драматурга восполняет достигнутое им в прозе.

В 1985 году, то есть за год до «Ахтерлоо», Дюрренматт опубликовал роман «Правосудие» — одно из самых блестящих своих произведений.

Казалось бы, все привычно. Как часто у Дюрренматта, в романе расследуется убийство. Как и прежде, перед нами не просто детективный роман, а политическая сатира. Разница — в страсти, с которой написано произведение, в необычной для автора пронзительной лирической ноте.

Большая часть книги — записки начинающего адвоката Шпета. Он ведет их в состоянии крайнего возбуждения, к тому же почти не «просыхая», потому что рассказывать ему приходится о событиях, казалось бы, невозможных, немыслимых, принятых, однако, за возможные и мыслимые. В эти события сам он оказывается затянутым с головой.

Промышленник-миллионер, а кроме того, почетное лицо в Цюрихе, доктор Исаак Колер входит однажды в переполненный зал знаменитого ресторана и, вынув из кармана пистолет, убивает мирно сидящего там профессора Винтера. Позже, не пытаясь скрыться, он идет на концерт, где его, стяхнув оцепенение, арестовывают, передают суду, а потом помещают в тюрьму, ибо преступление бесспорно — убийство видели все.

Однако несуразности только начинаются. Как в «Старой даме» всем было ясно, что Альфред Илл если в

чем и виноват, то в далеком прошлом, но почему-то скоро его непременно убьют, так тут, наоборот, все постепенно приходят к выводу, что Колер не убивал, а вскоре находят и другого убийцу — кстати, знаменитого стрелка.

Колер, тихо и просветленно отбывающий свой срок в тюрьме, плетя корзины и почитывая Платона, поручает именно Шпету «сыграть в игру» — предположить, что возможен и другой убийца, увидеть в действительности много вариантов. За это Шпет получает крупную сумму и возможность обзавестись солидной клиентурой.

Роман построен экономно и точно, каждый эпизод открывает новую перспективу. При этом текст буквально переполнен острыми монтажными стычками, парадоксами, смешением выдумки и реальности, когда рядом с героями начинают упоминаться всем известные лица, всякого рода намеками. Взять хотя бы имя героя: ведь «Шпет» по-немецки «поздно», в этой жизни он запоздалый и, несмотря на компромиссы, отстаивает справедливость.

Главное впечатление, которое создает роман, — что все в этом мире колеблется. Нет твердой почвы в идилической Швейцарии, где происходит действие (отнюдь не Швейцарии и ее неколебимых устоев в романе высказано много жестких, быть может, слишком жестких слов). Нет твердой почвы у современной действительности вообще — не только потому, что человечеству грозит уничтожение (об этом с необычной для Дюрренматта открытостью, «от себя» говорится на последних страницах романа), но и потому, что нетвердо, зыбко то, что человечество называет миром.

Тональность повествования то и дело меняется — от страшной сказки до бурлеска, от упорядоченности до разгула хаоса, когда спадают всякие покровы и персонажи обнаруживают свои действительные лица. Экстравагантная миллионерша красавица Моника Штейерман, ведущая, прямо по Феллини, «сладкую жизнь», оказывается, например, совсем не миллионершей, а безвестной Дафной Мюллер, которая проживает чужую судьбу — ведет себя так, как не может себя вести из-за физического уродства снабдившая ее деньгами миллионерша-карлица.

Намеченные жертвы неудержимо приближаются с ходом романа к своему неизбежному смертному концу. Неизвестным остается только, кто же играет людьми,

как бильярдными шарами, двигая ими туда и сюда и посылая, наконец, в лузу. Карлица-миллионерша, Колер?

В заключительной, третьей части, когда слово берет писатель, к которому попала рукопись одичавшего в провинции, а затем и погибшего Шпета, внезапно оказывается, что и Колер — не только палач, но и жертва: убитый им профессор Винтер изнасиловал его дочь. Вромане, развивающемся в подобающем детективу стремительном темпе, ищут не убийцу, но смысла всего происшедшего. Но смысла-то, безусловной для всех правды и нет в этом сорвавшемся с петель мире.

Читая это произведение Дюрренматта, чувствуешь богатство его содержания. Это роман о всеобщей вине. О судьбах человечества, о времени, отпущенном или не отпущенном нам в будущем.

Будущему специально посвящены еще два прозаических произведения Дюрренматта — новелла «Поручение» и повесть «Зимняя война в Тибете». Их содержание близко: писатель изображает мир на грани («Поручение») или после атомной катастрофы («Зимняя война в Тибете»). Но исполнение столь различно, что оба произведения еще раз представляют разные возможности позднего творчества Дюрренматта.

Новелла «в двадцати четырех предложениях» «Поручение» (1986) напоминает недавние дюрренматтовские пьесы скупой выверенностью и холодноватой отстраненностью стиля. Достаточно сказать, что ее двадцать четыре главки — это действительно двадцать четыре предложения. На страницы растянулись фразы, в которых нет ни единой точки. Части огромного предложения ловко сопряжены, целое прозрачно. Новеллу с полным основанием можно назвать классической. Но это классичность поздняя, классичность двадцатого века, родившаяся из усталости и отчаяния. В ровности тона этой новеллы есть нечто от ровности освещения на столь же «классических» полотнах сюрреалиста Кирико. Города там будто вымерли — это мир, который остался после исчезновения человека.

Изображенное Дюрренматтом недалеко от этого часа. Подчиняясь неведомому механизму, действие то и дело возвращается на круги своя. Кажется, что главным для автора был вообще не сюжет, не действие, а картина. Где-то в песчаной пустыне расположен тайный полигон, на котором проводятся испытания атомного и друго-

го оружия всех стран, им обладающих. Громоздятся груды развороченных металлических конструкций. Время от времени слышатся взрывы. Все так же непривычно и странно для взгляда, как лунный ландшафт.

В этих-то условиях и начинают двигаться дюрренматовские персонажи. Сюжет детективен, но игрушечен, он будто наклеен на трагический фон.

У психиатра, известного кроме прочего своей книгой о терроризме, пропала жена. Выясняется, что она убита в одной из арабских стран. Труп, подвешенный к вертолету (Дюрренматт не в силах отказаться от излюбленной им картинной гротескности), доставляют в Европу. А на следующий день после похорон удрученный супруг поручает расследование молодой журналистке Ф., которая отправляется в экзотическую страну на экзотическое место происшествия, где жизнь ее сейчас оказывается висящей на волоске. На всем происходящем — тень терроризма. Но наиболее впечатляющ эпизод, когда героиня попадает к любителю-фотографу, главной своей задачей считающему перехитрить всех и с помощью камеры, этого глаза Полифема, запечатлеть все фазы совершающихся убийств и преступлений. Только так, смонтировав множество жутких кадров, можно постичь происходящее. В конце концов и этот наблюдатель становится жертвой других «наблюдателей».

Написанная на год раньше повесть «Зимняя война в Тибете» формально менее совершенна, чуть растянута, в ней заметны спады. Но, может быть, Дюрренматту нужна эта невыверенность, это кипение несообразностей, столь органичное для его прежней манеры?

Планета после атомной катастрофы. Нет многих государств и целых народов. Но где-то на плоскогорьях Тибета продолжают биться люди. (В финале пьесы «по Шекспиру» «Король Иоанн» так же, без задач и целей, почти механически продолжали биться наемники.) А те, что стоят во главе, всеми средствами разжигают с детства воспитанное, въевшееся в сознание убеждение, без которого и теперь трудно обойтись выжившим: где-то рядом не такие же полумертвые, а враги, с которыми надо бороться, против которых надо действовать, ради которых жить. Мир после атомной катастрофы, в котором не останется ни победителей, ни побежденных, мир, в котором — так далеко заходит способность Дюр-

ренматта додумывать до конца каждую историю — выжившему человечеству пустынно еще и потому, что у сжавшихся в кучки народов нет их привычной тени — врага, пружины многих привычных пагубных действий.

Против кого воюют люди? Что и кого они защищают? За что отдают свои руки-ноги и головы? Враг — это фикция. Родины нет. Существует незримая Администрация и наемники из разных стран и народов, уничтожающие по ее приказу себя и себе подобных. «Я наемник» — первые слова этой повести, слова человека, продавшего себя посторонней власти...

Наемничество — страшное явление швейцарской истории. Но в повести Дюрренматт понимает наемничество шире. Он имеет в виду катастрофический разрыв между интересами человечества и властью. В каком-то последнем смысле наемники — большинство обитателей земли. В повести написано о замерзших городах, о потерявших разум калеках, о мире, похожем на бордель и застенок сразу. Повсюду смерть, одичание, хаос. И лишь надежно укрывшиеся в бункерах правительства взывают по радио к своим уничтоженным народам.

Калека, едва передвигающийся по лабиринту (лабиринт, туннель — излюбленный образ этого автора) выцарапывает на стене свои записи протезом, которым служит ему привязанный к культе автомат. Обезумевший от страха, он любую секунду готов стрелять. Но то, что он пишет, — крик ужаса перед случившимся и смесь воспоминаний о прежней жизни, обрывков знаний, отблесков той культуры, которая была ему открыта когда-то, а теперь погребена под камнями. Уже один этот образ — фантастический и убедительный — сжимает в себе трагические черты современного человечества.

В феврале 1987 года Фридрих Дюрренматт, как и Макс Фриш, побывал в Москве на форуме деятелей культуры «За безъядерный мир, за выживание человечества». В интервью, данном газете «Известия», Дюрренматт сказал: «Нужна демократизация везде и во всем. Один или даже несколько писателей, литература в целом не в состоянии что-либо изменить в этом мире. Так было всегда. Но так не может продолжаться вечно. Иначе писателю остается писать только гротесковые вещи о человечестве, движущемся к катастрофе, а простому человеку сидеть и надеяться на лучшее».

Дюрренматт, несомненно, имел в виду и самого себя.