История швейцарской литературы

ГЛАВА 12

ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТТ

Фридрих Дюрренматт (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990) — один из крупнейших писателей послевоенной Европы. Он был не только драматургом и романистом, но и талантливым художником, иллюстрировал многие свои произведения. Писал романы (по большей части детективные), повести и рассказы. Однако прежде всего он был блестящим драматургом, создавшим свою эстетику современной пьесы. В нашу культуру он вошел в послесталинское время и сразу внес нечто ей заведомо чуждое и даже враждебное — озорство, игру, яркую театральность, гротескно-шутовское изображение мира, застрявшего где-то на полпути к катастрофе. Тогда с особенной интенсивностью переводилась его проза, издавались и ставились его пьесы, по его произведениям снимались фильмы. В эти годы и позже он неоднократно бывал в Советском Союзе, оставаясь, однако, непримиримым к марксистской идеологии[1].

Фридрих Дюрренматт родился недалеко от Берна. Он был сыном протестантского священника и, смеясь, говорил потом, что должность отца определила частое присутствие в его произведениях смерти: все время кого-то отпевали, кого-то хоронили. В Цюрихском университете Дюрренматт изучал филологию и философию (след этих занятий заметен в его творчестве). Первые писательские годы были трудными. Всемирная слава пришла к нему позже, с пьесами «Ромул Великий» и «Визит старой дамы». А начинал он как прозаик.

Ранние рассказы Дюрренматта («Рождество» — «Weihnacht»; «Палач» — «Der Folterknecht», «Сын» — «Der Sohn» и др.) писались в годы мировой войны (опубл. 1943), и это определило их мрачный колорит. Но уже тут мир Дюрренматта полон, как и в дальнейшем, фантастических несообразностей. По улицам движутся качающиеся автобусы, похожие на чудовища, воздух клейкий, тяжесть предметов кажется такой непомерной, что сравнивается со стонущим земным шаром.

В неоконченном романе «Город» («Die Stadt», писался в 1947, опубл. 1952 г.) описания сведены к чертежу: ненарушима прямолинейность улиц, в изогнутых тюремных коридорах размещены камеры узников; в темных домах неподвижно сидят напротив друг друга, не произнося ни слова, жители. Молодой герой мучительно стремится проникнуть в этот враждебный город, выбраться из квартала предместья, отведенного для чужаков, таких, как он. В герое болезненно соединены подобострастие, злость, страх и униженность. Неожиданно для себя молодой человек становится участником бунта предместья. Толпа движется на ненавистный Город. Но Город настолько уверен в своем могуществе, что столкновения не происходит. Навстречу толпе, остановившейся перед мостом, Администрация посылает лишь одного сумасшедшего, размахивающего знаменем. Мост, как живой, колеблется и стонет под тяжестью наступающей толпы. Но крик помешанного обращает ее в бегство.

Своей эмоциональной напряженностью и резкостью «Город» напоминает стилистику экспрессионизма. Текст Дюрренматта отличают те же абстрактность и образ толпы как единого, не членимого целого. Возникают и другие ассоциации. Отношения героя с Городом напоминают бессильные попытки землемера К., героя романа Кафки, во что бы то ни стало вступить на таинственно-запретную для него территорию Замка («Замок», 1926). Молодой герой Дюрренматта поступает, однако, на службу в городскую тюрьму, правда, так и не поняв, возложена ли на него обязанность сторожа или он такой же арестант, как другие.

Уже в первых своих прозаических опытах Дюрренматт подчеркивает, таким образом, двойственность положения своего героя: он может стать и палачом, и жертвой или — такой поворот еще более вероятен — он палач, страж, охранник и жертва одновременно. В «Городе» впервые разработан важнейший для Дюрренматта мотив «лабиринта», повторенный затем не только в повести «Зимняя война в Тибете», но и в новеллах «Туннель», «Поручение», в поэтической прозе «Минотавр». Человек заблудился не только в его запутанных ходах — он узник времени и узник собственного сознания. Ранние рассказы Дюрренматта и неоконченный роман «Город» отличает зыбкость границ между реальностью и внутренним состоянием героя: мир предстает как картина запутанного и мучительного сознания человека.

Как драматург Дюрренматт впервые выступил на пороге 1950-х годов. В 1947 г. в Цюрихе и Базеле была поставлена его первая пьеса «Ибо сказано...», в 1948 г. в Базеле — пьеса «Слепой». Еще годом позже театр Базеля осуществил постановку его «неистори-

ческой исторической комедии» «Ромул Великий». Это первый вариант знаменитой пьесы, принесшей во второй редакции (1957) вместе с «Визитом старой дамы» европейскую, а потом и мировую славу своему создателю.

Фридрих Дюрренматт начинал писать для театра, когда на европейских сценах утвердилась драматургия, обращавшаяся к самым острым проблемам современности. В оккупированной Франции 1940-х годов ставились пьесы Ануйя («Антигона», 1942) и Сартра («Мухи», 1943). Эти пьесы имели огромный успех у зрителей, улавливавших, несмотря на условные античные декорации, не только философский, но и актуальный антифашистский смысл этих произведений. В ближайшие следующие годы Сартр — философ и драматург — оставался властителем дум европейской интеллигенции именно потому, что его книги отвечали живой потребности осмыслить уроки истории, роль и возможности личности в ситуации политической диктатуры.

Примерно в то же время в Швейцарии впервые получили сценическую жизнь пьесы Брехта «Галилей» и «Добрый человек из Сечуани» («Шаушпильхаус», Цюрих, сезон 1943 г.). Переселившись из Соединенных Штатов в Швейцарию, Брехт видел на цюрихской сцене в 1948 г. постановку еще одной своей пьесы — «Господин Пунтила и его слуга Матти». В следующие годы, за короткий срок после основания в Берлине (ГДР) «Берлинского ансамбля» (1949) страстно-серьезная драматургия Брехта завоевала сцены крупнейших театров мира.

К 1947 г., т.е. к моменту постановки первой пьесы Дюрренматта, другой крупнейший швейцарский писатель Макс Фриш был уже автором трех пьес. Одна из них — «И вот они снова поют» (1945), — так же как созданная позднее драма «Когда кончилась война» (1949), с такой непосредственной болью говорила о рожденной фашизмом роковой разобщенности людей, об ужасе войны и расплаты, что могла сравняться разве что с написанной в 1947 г. драмой немца В.Борхерта «Перед закрытой дверью».

Философская пьеса, насыщенная политическими проблемами, была потребностью времени. Приблизительно до середины 1950-х годов на сценах западноевропейских театров преобладала драматургия, превращавшая театральные подмостки в трибуну для страстного обращения к зрителям по вопросам общественным, нравственным, философским.

Дюрренматт, несомненно, был связан с этой драматургией в гораздо большей мере, чем он обычно признавал.

На поверхности лежит преемственность формы. В первой своей пьесе «Ибо сказано...» и дальше — в «Визите старой дамы»,

«Физиках», «Метеоре» — Дюрренматт пользовался приемами, противопоказанными традиционной реалистической драме. Он не отображал действительность в жизнеподобных формах, а перевоссоздавал ее в 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 (провинциальный город Гюллен в «Визите старой дамы»), эта локальная точность тут же размывается общим смыслом. В своих пьесах Дюрренматт пользуется той самой формой условной параболы, которая уже укоренилась в драматургии Сартра, Камю («Калигула», 1942), Брехта, Т.Уайльдера, пьеса которого «Маленький городок» (1938) с огромным успехом шла в Швейцарии во второй половине 1940-х годов[2].

Так же несомненно, что Дюрренматт воспринял не только формальные новшества, но и многие идеи первого послевоенного пятилетия, выразившиеся в театре с наибольшей определенностью в пьесах Сартра. Через раннюю, а отчасти и зрелую драматургию Дюрренматта проходит то сознание соотнесенности путей истории и решений, принятых отдельным человеком, которое родилось во время и после войны. Политика действительно проникла тогда сквозь стены комнат. У тезиса Сартра о моральном значении «свободного выбора», который остается у человека даже перед лицом конца, была своя реально-историческая почва.

В драматургии Дюрренматта мысль об общественном смысле поступков «частного» человека нашла выражение в каждом из близких автору персонажей. В его первой пьесе «Ибо сказано...», действие которой происходило в Германии XVI в., герой погибал на колесе за свою веру в то, что люди обязаны жить согласно своим убеждениям. Римский император Ромул, превращенный в героическую личность, пытался ценой бесчисленных жертв пошатнуть рутину собственного преступного государства. Гениально одаренный ученый Мебиус в пьесе «Физики» объявил себя сумасшедшим, чтобы спасти человечество от опасных последствий своих научных открытий. Нравственные нормы, высказанные в пьесах Дюрренматта, не отличались половинчатостью. Как и у Сартра, они абсолютны. Как и у Сартра, огромное значение для Дюрренматта имеет идея долга, осознанного и признанного человеком.

В неоднократно переиздававшейся книге швейцарского литературоведа Г.Бенцигера, показавшего яркое своеобразие дюрренматтовской драматургии, творчество писателя в заключение не-

сколько неожиданно названо «эпигонским»[3]. Определение Бенцигера оправдано только в некотором «высшем смысле». Дюрренматт действительно не создал нового литературного направления (такую роль в современной драматургии сыграл, например, Беккет, предвосхитивший пьесой «В ожидании Годо», 1952, главные идеи и эстетику «театра абсурда»); швейцарский драматург тесно связан с европейской театральной традицией и идеями европейской литературы во многих ее новейших и старых образцах; он как будто более традиционен, чем великий новатор Брехт.

И все же уже первая пьеса Дюрренматта резче и определенней, чем созданные в то же время пьесы Фриша, дала почувствовать начало какого-то поворота, намечавшегося в драматургии. Появился автор, не только воспринявший характерное мироощущение военных и послевоенных лет, но и в чем-то существенном иронически отклонивший серьезные надежды того времени. Правда, и само «время» менялось.

Поучительно вернуться к отзывам швейцарской прессы на постановку первой пьесы Дюрренматта «Ибо сказано...»[4]. По большей части они отрицательны. Пьесе, впоследствии с успехом поставленной во многих странах, предъявлялись обвинения в нечеткости выводов. Хотя главные герои одержимы своими идеями с той абсолютной поглощенностью, которая характерна для героев Сартра, сам автор как будто в конечном итоге не отдает предпочтения ни одному из них. Газета «Нойе цюрхер нахрихтен» писала по поводу премьеры пьесы «об отсутствии позиции у автора». «Нойе цюрхер цайтунг» с осуждением констатировала: «Серьезный смысл пьесы пробивается с трудом, потому что Дюрренматт, слишком часто пользующийся приемом романтической иронии, любит испытывать своим разрушающим иллюзии остроумием главные опорные моменты пьесы». В одной из немногочисленных благожелательных рецензий (в газете «Санкт-Галлен тагеблатт») было отмечено, что публика, привыкшая к «убийственной серьезности» на сцене, не сумела оценить грубоватого юмора этой пьесы, казавшегося неуместным в ряде развернутых Дюрренматтом остродраматических ситуаций, так же как не оценила она и озорного пристрастия автора к «непристойностям», снижавшим торжественную значительность самых напряженных конфликтов.

Первенец Дюрренматта сравнивался с той «серьезной» драматургией, которая прочно утвердилась на сцене и отвечала духовным запросам зрителей. С этой позиции обвинения, представленные Дюрренматту, были, безусловно, справедливыми.

Пьеса Дюрренматта «Ибо сказано...» («Es steht geschrieben...», 1947), как и следующая его пьеса «Слепой» («Der Blinde», 1948),

рождена Второй мировой войной и наполнена ее отзвуками. Материалом избрано время лихолетья, разрухи, исторических катаклизмов (впоследствии и в «Ромуле Великом», и в «Физиках» Дюрренматта вновь неизменно привлекает кризис, крайность, поворот). В XVI в. в Германии, потрясенной Великой крестьянской войной и Реформацией, взбудораженной, обнищавшей и ожесточенной, зародилась религиозная секта перекрещенцев (анабаптистов), попытавшихся в вестфальском городе Мюнстере осуществить «царство Божие на земле». Начавшееся, как и вся Реформация, с оппозиции католической церкви, это движение связывалось в сознании широких масс с надеждой на социальную справедливость.

На сцене измученный долгой осадой средневековый город Мюнстер. Готовятся костры для еретиков, женщины и дети молят о хлебе, в числе сотен казненных один за другим гибнут главные герои пьесы.

Материал пьесы как будто бы не противопоказан мрачной серьезности выдающихся образцов западноевропейской драматургии военного и первого послевоенного времени. Мрачный античный город Аргос, жители, одетые в траурные черные платья, повсюду на мостовых и стенах домов пятна крови — тут развертывалось действие в «Мухах» Сартра.

Но атмосфера дюрренматтовской пьесы существенно иная. То самое «озорство», которое отметил в пьесе один из первых ее рецензентов, заставило драматурга придумывать вещи веселые, гротескные, необычные. Трагическая пьеса то и дело светится блесками неожиданного юмора.

На сцене зритель видит храброго ландграфа Гессенского, совершенно беспомощного перед неистощимой энергией двух своих жен, постоянно говорящих одновременно или перебивающих друг друга с редкой слаженностью. Обращаясь к залу, действующие лица отнюдь не разъясняют зрителям, как 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 действительно подвергает испытанию «главные опорные моменты» произведения.

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

В ясное сентябрьское утро 1533 г., в то самое утро, когда начинается действие пьесы, 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.

Блестящим и стремительным, как появление метеора, было его возвышение, быстрым и страшным — конец. Властолюбивый и жадный к жизни, обеими ногами стоящий на земле, Бокельзон видит в движении перекрещенцев средство к обогащению и в первой же сцене с непререкаемой уверенностью возвещает любопытным сбывающееся вскоре пророчество, что будет колесован ровно через три года, но до тех пор еще успеет побывать королем перекрещенцев и сейчас же намерен начать свое возвышение.

Успеет он и многое другое. Успеет одарить вниманием, кроме своих пятнадцати жен, многих и многих горожанок Мюнстера. Успеет с медлительностью знатока проглотить по-дюрренматтовски невероятное количество блюд, одно перечисление которых занимает целый монолог. Циничное равнодушие к идеям и вере, ко всем ценностям нематериального толка соединяется в Бокельзоне с силой и напористостью здоровья. Без колебаний он произносит свое «дай» — и ему дают. Бокельзон в пьесе Дюрренматта, этот авантюрист и проходимец, наделенный вместе с тем несомненным обаянием, — достойный противник двух своих антагонистов. Однако которому из этих двух принадлежит сочувствие автора?

В богатом доме, окруженный любовью семьи, мучается несоответствием своего богатства словам Писания анабаптист Книппердоллинк. Его судьба как будто повторяет от обратного судьбу Бокельзона. От богатства он приходит к нищете. От власти — к сознательно принятому на себя бесправию. Лишь конец у обоих один и тот же: Книппердоллинк тоже погибает на колесе. Но казнен он за глубокое убеждение, что свою веру надо сопрягать с делами, что богатый и бедный должны быть действительно равны, а люди на самом деле братья. Как говорит в послевоенной пьесе Фриша «Опять они поют» дезертировавший с фронта солдат: «Никто не должен уходить от груза личной свободы — как раз это мы попытались сделать, и в этом наша вина».

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. В мире он не участник, а зритель. Убеждения человека вообще лишены для него реальной значимости, ибо усилия людей, как он уверен, не в силах ничего изменить...

Последнее слово в пьесе принадлежит епископу. Полуживой старик, он видит перед собой двух колесованных противников. И как ни высоко оценена нравственная последовательность Книппердоллинка, бесполезность ее в итоге все-таки не подлежит сомнению.

В подспудном споре, который ведут в пьесе самозваный король перекрещенцев Бокельзон и нищий Книппердоллинк, правда — на стороне последнего. В 1967 г., вернувшись к материалу своей первой пьесы (фактически создав новое произведение, получившее название «Перекрещенцы» — «Die Wiedertäufer»), Дюрренматт придал Бокельзону гораздо большую негативную определенность. Бокельзон из «Перекрещенцев» — это неудавшийся бездарный актер, решивший взять реванш за счет «первой роли» в жизни. На сцене последовательно показано, как демагогия Бокельзона — этого опасного фюрера давних веков — в конце концов подчиняет народ и ведет мюнстерскую республику к гибели. «Спор» между Книппердоллинком и епископом не решается, однако, так же определенно в пользу первого. Само существование в пьесе еще одной возможной «позитивной позиции» (невмешательство епископа) не дает воспринять подвижничество Книппердоллинка как безусловный нравственный образец. Зрители, которые стали бы искать в пьесе Дюрренматта ответ на актуальный в середине века вопрос: какая позиция наиболее результативна в сопротивлении общественному злу, — не получили бы однозначной «рекомендации». Впервые в пьесе Дюрренматта тень сомнения ложится на то, чего она никогда не касалась в интеллектуальной драме Сартра или Ануйя, — безоговорочной значительности пусть даже безнадежного поступка, совершенного во имя справедливости и свободы. Повторим: если сравнивать пьесу Дюрренматта с драматургией, утвердившейся тогда на европейской сцене, автора действительно можно упрекнуть в неясности позиции.

Уже первая пьеса Дюрренматта была построена, однако, по совсем иным художественным законам. Позиция персонажей вообще не подвергается в ней тому подробному логическому осмыслению (анализ всех «за» и «против», которым постоянно заняты положительные герои Сартра, непременно доносящие — каждый в ином аспекте — какие-то стороны миропонимания автора). Дюрренматт гораздо менее причастен к противоречиям, разделяющим близких ему героев. Он не чувствует себя обязанным в ко-

нечном итоге снять расхождения их взглядов в последних выводах произведения, что обязательно в «интеллектуальной драме» Сартра[5].

Дюрренматт творит, сохраняя неизменную дистанцию к материалу. Своей задачей он считает изобразить пестрый, красочный, противоречивый, не поддающийся систематизации мир, мир, который он как художник, разумеется, интерпретирует в своем творчестве, но который не может стать от этого более целенаправленным. Этот мир, полагает драматург, можно изобразить только в форме комедии.

Апология комедии как единственного жанра, в котором может адекватно отразиться современная действительность, — один из главных тезисов теоретических работ Дюрренматта, посвященных проблемам театра[6]. Этот тезис специально развернут в статье «Заметки о комедии» («Anmerkung zur Komödie», 1952); размышления о возможностях жанра занимают многие страницы в его большой работе «Проблемы театра» («Theaterprobleme», 1955).

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

Дюрренматт-художник отнюдь не отличался недоверием к конкретной действительности. В статьях он постоянно говорил о своем пристрастии к «красочному театру». Постановки его пьес неизменно требовали зрелищности. Однако в чем-то главном современная реальность казалась ему сомнительной: она теряла осязательно-конкретный облик, становилась неуловимым фантомом.

В прошлые века, когда полноправным жанром на европейской сцене была трагедия, ее герои, полагал Дюрренматт, имели перед собой определенного противника; победа над ним, торжество героя вносили изменение в развитие событий, способны были распрямить «зигзаги» истории. В сознании современного человека — а это сознание отражает глубокие сдвиги в действительности, — добро и зло нивелированы. В мире как будто бы нет виноватых: «Все не имели к этому никакого отношения, никто не хотел этого»[7]. Зло, писал Дюрренматт, 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 машин: «Дело Антигоны решают секретари Креона», да и сами «"Креоны" неизмеримо ничтожней зла, причиненного ими миллионам»[8]. Это обстоятельство, считал Дюрренматт, имеет серьезные следствия для театра — оно мешает рождению трагедии. Конкретность сцены воплощает теперь незримые пружины жизни, что возможно лишь в форме гротескной комедии. «Гротеск, — заключал Дюрренматт, — это лицо безликого мира»[9].

Выступая с апологией комедии, Дюрренматт, несомненно, шел против важных тенденций тогдашней литературы. Ведь в те же годы Сартр приходит от идеи «тошноты» жизни (роман «Тошнота», 1938) к представлениям, гораздо более политически четким. В его пьесах этого времени «зло» — не только «другой», но и диктатура, режим политического насилия, тоталитарное государство. От пьесы к пьесе Сартр все решительнее говорит о необходимости не только отстоять свободу «внутри себя», но и бороться за ее продолжение вовне — за свободу для всех.

Обращаясь к исследователям своего творчества, Дюрренматт предупреждал против зачисления его в какое-либо литературное направление или философскую школу. Он разделял многие идеи, важные для послевоенной Европы. И все-таки должно было наступить существенно иное время, чтобы пришел драматург, утвердивший немыслимую для Сартра, противопоказанную ему идею о комедии как единственно возможном жанре отражения современности.

Тезис о «неизбежности» комедии, как его развивал Дюрренматт, фиксировал новое мироощущение. Впервые оно проявилось — резко и внезапно — в начале 1950-х годов. Тогда была впервые осознана несостоятельность (во всяком случае в обозримом будущем) многих надежд, родившихся в годы антифашистского Сопротивления. Пошатнулось убеждение в результативности подвига, как будто совершенно неуместного среди горьких метаморфоз послевоенных лет. Трагедия уступила место трагикомическому фарсу.

В написанной Дюрренматтом в 1949 г. «неисторической исторической комедии» «Ромул Великий» («Romulus der Große»)[10] в пору, когда во многих странах еще были живы воспоминания о самоотверженной борьбе против фашизма, Дюрренматт совершил нечто несообразное — выбрал в качестве главного героя человека, втайне защищавшего интересы оккупантов[11]. Правда, этот преступник был не совсем обычного сорта: Дюрренматт вывел на сцене императора, предпринимающего все возможное ради гибели империи, во главе которой он стоит. Та же шокирующая неуместность отличает остальные образы, сюжет и детали пьесы.

Драматург придавал большое значение месту действия. Первый взгляд на сцену определял для зрителя атмосферу спектакля,

а следовательно, в общих чертах и его содержание. Действие «Ромула» начинается во дворе летней резиденции последнего императора одной из частей уже разделившейся Римской империи. V век. Торжественная давность. Но приехавший к Ромулу посланец начинает с того, что пугает многочисленных кур в императорском дворе. Куры на сцене... Их присутствие сразу разрушает традиционное представление о том, что было, а чего «не могло быть» в античности (были не куры, а кентавры в мифах, а в жизни разве что гуси, спасшие Рим). Но Дюрренматт не мог не учитывать также и то, что их хаотическое передвижение по сцене внесет разрушительную случайность в продуманность театральных мизансцен.

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

Материалом драмы избрана смена эпох. Рушится один мир, мир великих традиций и культуры; начинается новое время. Как же вмещена эта ситуация в рамки одной пьесы? Действие начинается с известия об очередной победе германского вождя Одоакра; она кончается его торжественным вступлением в права властителя Рима. В каждой сцене говорится о растущей опасности. Семья императора готовится к бегству на Сицилию. Полководцы, полные еще свежих воспоминаний о лучших временах римской истории, суетливо и самоотверженно готовятся к битве в защиту Рима. А последний император когда-то великой империи бездействует. За тревожным возгласом: «Германцы наступают!» в пьесе 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.

В пьесе отчетливо ощутима стихия пародии. Критики указывали на иронические параллели к «Юлию Цезарю» Шекспира, рассеянные по всему тексту «Ромула»[12]. Однако пьеса пародийна и по отношению к античной классике, и по отношению к европейскому классицизму. С другой стороны, пьеса насмешливо пародирует современный нам мир, а вместе с ним — вольно или невольно — его серьезное осмысление в пьесах французской «интеллектуальной драмы»: «сниженная», дегероизированная античность — их ироническое отражение.

Пародийность сказывается в деталях: дочь Ромула [illegible] мится подражать античной (или ануйевской?) Антигоне, превыше всего ставившей свой гражданский долг, — отец насмешливо одергивает ее. Полемичность пьесы заметна и в крупном — ином взгляде на возможности человека. Античные герои, как впоследствии трагические герои Корнеля или Гёте, стояли перед необходимостью решения. От их выбора зависел дальнейший ход событий. В середине XX в. драматург Сартр, испытавший несомненное влияние классицизма, также ставит своих героев в ситуации, вынуждающие их принимать решения. Решения эти, правда, уже гораздо более локальны: они не могут направлять течение истории. Однако и сама история, по Сартру, есть нечто бесконечно дробное. Жизнь состоит из ряда мгновений, из отдельных, не развивающихся, а лишь «разрешающихся» ситуаций. И здесь-то человек может и должен совершить свой выбор.

В европейской драматургии 1950-х годов подвергся сомнению ключевой момент этой драматургии — тезис о значении «свободного выбора». Спор с Сартром велся при этом по-разному и в разных целях.

В 1953 г. в Париже была поставлена первая завоевавшая всеобщее внимание пьеса «театра абсурда» — «В ожидании Годо» С.Беккета. Последующие произведения Беккета, так же как многие пьесы Ионеско, лишь развивали идеи этой трагикомедии. Из двух сторон главной коллизии — человек и мир, как она представала в драматургии Сартра, — «театр абсурда» вносит собственное новое толкование главным образом во вторую часть — касательно человека. Действительность достаточно страшна, детерминирована, неподвижна уже у Сартра. «Абсурдисты» преподносят как самую закономерную реакцию на эту действительность безнадежную атрофию воли. Усилия, необходимые для решительного поступка, для «свободного выбора», непосильны для героев пьес Беккета и большинства пьес Ионеско.

Дюрренматт спорит с концепцией Сартра по вопросу о действительности. Что касается человека, то Дюрренматт сохраняет пока веру в его силы, волю, честность, самоотверженность.

Вернемся к анализу пьесы Дюрренматта «Ромул Великий». Автор сделал своим героем императора, пренебрегающего властью. Однако с развитием событий постепенно обнаруживается, что перед нами еще менее вероятный случай. Ромул сознательно хочет гибели империи, во главе которой стоит. Безволие и лень, равнодушие и эгоцентризм оказываются внешней маской императора. Циник, отрицавший самую идею гражданственности, патриотизма, долга, готов пожертвовать собой ради гибели того, что

он считает изжившим себя. Долг перед государством, поправшим живое содержание своих традиций, он заменяет обязанностью более высокой — ответственностью перед человечеством. Ничто не может удержать поступательный ход истории — таков серьезный, трагический смысл пьесы, постепенно обнаруживающийся под фарсовой оболочкой.

Выше уже приводилась мысль Дюрренматта об отсутствии «виноватых» в современном мире как об одной из причин утверждения на подмостках современного театра жанра комедии. В каком-то последнем смысле в комедиях Дюрренматта, как мы увидим позже, часто, действительно, нет виновных. И все-таки это не совсем так. Сатирические комедии Дюрренматта утратили бы свой драматический стержень, а их герои превратились бы в циников и нигилистов, если бы у них не было реальных противников. В «Ромуле Великом» императору с той же нарочитостью противопоставлен «характер от обратного», как когда-то Книппердоллинку был противопоставлен Бокельзон: это Амелиан, жених императорской дочери Реи, жертва фанатичной приверженности великому Риму. Даже внешне Амелиан потерял в пьесе свое человеческое подобие: истерзанный, в рваных одеждах, безнадежно забывший свою невесту, он врывается во дворец, одержимый единственной целью — организовать защиту Рима. Тут-то одержимость Амелиана и разбивается о неколебимую пассивность Ромула и его как будто бы совершенно неуместную жалость. Император терпим к инакомыслящим во всех случаях, кроме одного: когда жизнь человеческая гибнет и коверкается во имя пустой идеи, ложных представлений, преступного государства. Каков он на самом деле, 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 гуманист, опасный своей твердостью, человек прежде всего.

В катастрофической ситуации, четко очерченной в пьесе, Ромул, подобно героям Сартра, принимает героическое решение: готовый к своей неизбежной гибели, он делает все возможное, чтобы на место преступного Рима пришли молодые жизнеспособные исторические силы. Выбор Ромула: приветствовать нашествие варваров.

Однако здесь и вступает в силу характерная дюрренматтовская концепция комедии. Сконструированные Сартром ситуации всегда стерильны. Они очищены от житейских подробностей, от всего побочного, случайного, «ненужного». Дюрренматт восстает против такого упорядоченного отражения действительности.

«Идея, — сказал он однажды, — это лишь самая бедная реальность»[13]. В пьесах и теоретических высказываниях Дюрренматта («21 тезис к пьесе "Физики"») роль, подобная по своей значительности той, которую играет «ситуация» в драматургии Сартра, приходится на долю «случая».

Пародируя античный мир с его утраченной для современного человека гармонией и ясностью, с четкими устоявшимися 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 в., свободомыслящих, владеющих точными знаниями, но по-прежнему беспомощных перед несообразностями их судьбы и судьбы человечества[14]. В тезисах к пьесе «Физики» Дюрренматт написал о трагической подвластности человека «случаю», особенно очевидно перевертывающему все его замыслы, когда он по строго разработанному, как будто бы нерушимому плану движется к намеченной цели. Приведем некоторые из этих тезисов:

«4. Самый плохой оборот нельзя предвидеть. Он случаен. 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)»[15].

Казалось бы, ничто не может помешать осуществлению плана Ромула. Однако его расчет неожиданно обнаруживает неточность в одном существенном пункте. Завоевавшие Рим германцы не соответствуют тем представлениям, которые имел о них император: варвары одержимы жаждой 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 оказываются в двусмысленной ситуации. Серьезные решения, которые они принимают, оказываются бессмысленными в связи с непредвиденным оборотом событий. Дюрренматт в конечном счете как будто бы не слишком уверен в значении душевной стойкости своих персонажей и их

благородных порывов, в значении «свободного выбора». Жизнь, какой ее видит драматург, чревата осложнениями. Этот настороженный скептицизм по отношению к способности людей управлять действительностью весьма характерен для дюрренматтовской концепции современной комедии.

Роль случая в концепции комедии у Дюрренматта вызывает ассоциации с эстетикой «театра абсурда». На самом деле: очевидно принципиальное значение случайностей в пьесах Беккета или Ионеско. Какая это дикая, роковая «случайность», что труп убитого человека вдруг начинает расти, неумолимо вытесняя хозяев квартиры («Амедей, или Как от него избавиться» Ионеско)! От какого «незапрограммированного» случая зависит судьба двух бродяг, коротающих время в ожидании маловероятного появления Годо («В ожидании Годо» Беккета)? Но случайности эти, в сущности, не случайны: они фиксируют безнадежное положение человека в мире.

Значение случайностей в драматургии Дюрренматта близко к их роли в «театре абсурда». Наиболее характерный пример — созданная сразу после «Ромула» комедия «Брак господина Миссисипи» («Die Ehe des Herrn Mississippi», 1950). Перед нами шутовской парад тех позитивных идей, которые вот уже столько веков всерьез принимает человечество. Среди других произведений Дюрренматта именно эта пьеса была самым явным отзвуком душевной опустошенности начала 1950-х годов.

События в пьесе замкнуты в пределах одной комнаты. Правда, в ином, иносказательном плане ее пространство более широко. Из окон видны одновременно кипарис, клочок южного моря и строгий «северный» готический храм. 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 собственным путем. Наконец, главный герой судья Миссисипи — проповедник абсолютного подчинения самому суровому в мире закону — закону Моисея. 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, «любознательный 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. Надежды и претензии героев (каждый считает себя способным обновить жизнь человеческую) рушатся, как карточный домик, в столкновении с испытаниями ничтожными и незначительными. Случай, неожиданный поворот событий важны в этой пьесе не как комедийное доказательство вполне серьезного соображения о сложности действительности, не всегда развивающейся по «точным» прогнозам, — случай в пьесе лишь некий формальный повод, чтобы показать заранее ясное (и поэтому не нуждающееся в испытаниях) безнадежное бессилие героев.

В пьесах «абсурдистов» Беккета, Ионеско, Жене столкновение «случая» и героя как драматургическая коллизия вообще исчезает: герои и «случай» существуют в зависимости, но без противоборства. «Ход вещей» гнетет человека откуда-то сверху. Из пробного камня на пути героя случай превращен сознанием человека в себе противоположное — закономерность, навсегда, заранее и априорно, перечеркивающую всякое активное устремление. В мире, где случай — это закономерность, нет и не может быть направленного развития. Ничего, имеющего серьезное значение, не происходит: разнонаправленные силы заведомо уничтожают друг друга. Поэтому этот мир выглядит таким трагически неподвижным. Как говорится в пьесе Беккета «В ожидании Годо», «никто не уходит и никто не приходит».

Но если обратиться теперь к комедиям Дюрренматта, помня эту фразу из пьесы Беккета, сразу обнаружится нечто противоположное. «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 — и былая неподвижность исчезла. Стремительно развертываются порою довольно странные, пригодные для детективного романа события. Театр Дюрренматта — это прежде всего действие, неожиданное «как выстрел»[16], как внезапная идея, ошарашивающая и увлекательная. Пьесам Дюрренматта свойственна детективность, очевидно, соответствующая самому его пониманию жизни. Не случайно он был и автором детективных романов, писавшихся, очевидно, не только для заработка[17].

В теоретических статьях Дюрренматт защищает насыщенную событиями фабулу, построенную по добрым старым правилам на-

растающего напряжения. В его пьесах удивительно много происходит. Уже одно это живое кипение событий, конечно же, противоположно по своему внутреннему смыслу трагической неподвижности в пьесах «абсурдистов».

Действительность в понимании Дюрренматта многослучайна. Она приводит в его комедиях не только к неизбежному в конечном итоге отрезвлению, но и раскрывается как богатство еще не познанных, не угаданных потенций. В отличие от «абсурдистов», Дюрренматт противопоставляет концепции Сартра в зрелых своих произведениях не только идею о безнадежном положении человека, но и попытку трезвого взгляда на жизнь, жизнь, часто опрокидывающую самые благородные намерения людей.

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

В 1956 г. Фридрих Дюрренматт написал одну из лучших своих пьес «Визит старой дамы» («Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie»). Действие происходит в наши дни в захолустном городке Средней Европы. Но этот маленький город как будто выделен из общего хода современной жизни — выделен, чтобы стать обобщением глубокого смысла. Эта пьеса Дюрренматта, может быть, наиболее точно соответствует словам «парабола», «иносказание»: об одной из главных общественных опасностей века здесь действительно сказано «иными словами».

История, разворачивающаяся в пьесе, как будто бы тривиальна. 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, когда 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. Невероятно 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, как когда-то действовали (не опираясь на эту мощную поддержку) 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 совративший ее человек.

До сих пор в замысле пьесы все как будто было привычно и обыденно. Но вот именно с этого момента — с неколебимой уверенности Клер Цаханасян в осуществимости ее желания — на сцену врывается характерная для Дюрренматта стихия гротескных случайностей. Мимо столпившихся на площади жителей Гюллена вслед за бесчисленными чемоданами старой дамы в гостиницу вносят пустой гроб — и сразу наступает «перерыв действительности», внезапное оцепенение, вызванное этой неожиданной деталью.

В многочисленной свите старой дамы, рядом с последовательно сменяющими друг друга мужьями № 7 — № 9, появляются два аккуратно одетых 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 не известная нам функция. Все вместе начинают действовать с той жестокой механистичностью, 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 предусмотрено: по городу рыщет привезенный миллиардершей 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 Ануйя — такой излюбленной коллизией был диспут, поединок идей. Пьесы, да пожалуй, и все творчество Дюрренматта тоже имеют свою характерную ситуацию. Это разоблачение. Разоблачение иногда судебное

(в пьесах и в прозе Дюрренматта удивительно много шпионов, преступников, судей, следователей, криминалистов). Разоблачение, чаще всего выходящее за пределы компетенции суда[18]. В мире, созданном Дюрренматтом, к примеру, в маленьком городе Гюллене, властвует случай. Однако здесь же ведется кропотливое дознание о его механизме, первооснове тех темных сил, которые скрываются, как думает писатель, и в самом человеке, и в окружающих обстоятельствах.

Ничего страшного пока не происходит в маленьком городе Гюллене. На бесстыдно произнесенное требование Клер Цаханасян — 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 гюлленцев. («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 смолкают аплодисменты, Клер Цаханасян, в свою очередь, говорит еще два слова «Я подожду». Так кончается первый акт.

Последующее развитие действия как будто отмечено многими радостными событиями. В захудалом Гюллене, где все общественное и частное имущество давно перезаложено, вдруг по каким-то непонятным причинам начинает теплиться жизнь. На одном из жителей появились новые желтые башмаки. Другой курит дорогую сигару. Ни один из гюлленцев еще не поколеблен в своем благородном решении охранять безопасность Илла. Но откуда же тогда сама мысль, что его вообще нужно охранять? В гостиницу, где остановилась Клер, один за другим проносят венки (они уже заполнили комнату, где стоит гроб). Все ходят с оружием — как будто бы из-за опасной встречи с хищником. Но рассуждают жители города Гюллена только о том, что им, как и всем другим, можно было бы позволить себе купить автомобиль или меховое манто, они вспоминают еще и о спорте — привилегии зажиточных, и даже о культуре, о классиках («Видишь, вот и у них появились свои идеалы», — замечает по этому поводу миллиардерша в доверительной беседе с Иллом). Все чего-то стесняются. Почему-то смотрят вниз. Но никто еще, пожалуй, действительно, 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 образования детям. «Визит старой дамы» — жестокий фарс. Но Дюрренматт советует играть свою пьесу «не жестоко, но со всей человечностью и непременно с юмором»[19].

Как всегда, драматург интересуется не только психологией «частной». В его пьесах она перерастает свои границы. Внимание сосредоточено на психологии социальной, 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 я знаю еще больше. Я и сам приложу к этому свою руку... Я боюсь, Илл, боюсь так же, как вы боялись. И я знаю еще, что когда-нибудь к нам снова приедет какая-нибудь старая дама, и тогда с нами случится то же, что теперь случилось с вами. 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 исконно жившим в горожанах чувством справедливости.

Трагикомедия «Визит старой дамы», как и «Андорра» Фриша (1961), посвящена опасной способности людей менять под нажимом обстоятельств свои убеждения. Драматург пытается понять саму способность принимать преступление за норму, раскрывает секрет инертности и прямого содействия злу.

Не совсем обычный, а, впрочем, такой ли уж «нетипичный» случай поставил жителей Гюллена перед искушением — за солидную мзду убить человека. И ни один из них не выдерживает испытания. Случай раскрыл истинную цену их благородных порывов и громких слов. Случай заставил, наконец, зрителей комедии удивиться тому, какими «естественными» мотивами может иногда руководствоваться убийца, какой «естественной» может выглядеть демагогия, к каким превращениям способно сознание человека.

В середине 1950-х годов, почти одновременно с работой над «Визитом старой дамы», Дюрренматт был занят повестью, названной впоследствии «Лунное затмение». Сходство пьесы и повести, опубликованной впервые в 1981 г. в третьем томе «Материалов» («Stoffe» 1–3. Zürich, 1981), заметно без труда. Как будто бы с совершенным правдоподобием автор рисует крестьян высокогорного села, практичных, мрачных, упорных. Повесть напоминает рассказ Иеремии Готхельфа «Черный паук», написанный в середине XIX века про крестьян примерно тех же мест, также продавших в тяжелых обстоятельствах душу дьяволу (когда-то Дюрренматт проиллюстрировал этот готхельфовский рассказ). Толчок событиям в «Лунном затмении» также дает пришедший откуда-то человек. И как Клер Цаханасян в «Старой даме», он предлагает доллары своим землякам, если за это в ближайшее полнолуние будет убит крестьянин Мани, который женился когда-то на Клери, беременной от него. В этой повести еще меньше «чувств» (любви, ревности и т.п.), чем было в «Старой даме», где героиня все же вспоминала пережитое с Иллом в Конрадовой роще. Повесть написана не о чувствах, а об их отсутствии. Для того чтобы пойти на убийство, здесь не требуется времени, за которое благородное возмущение успело бы смениться колебанием, а потом тайным и явным согласием. Сравнение пьесы и повести помогает осознать, насколько распространенными Дюрренматт считает свойства людей, необязательно живущих в Гюллене.

Выше уже были приведены некоторые пункты из примечаний Дюрренматта к пьесе «Физики», трактующие его понимание роли случая в судьбе человека и общества, а соответственно — и значения случая в художественном произведении. В следующих пунктах, однако, драматург производит некоторый отбор «случайных происшествий», которые он считает пригодными для сцены. Дюрренматта интересует случайное, но в то же время закономерное, история, которая в необычной — случайной — форме отразила закономерность жизни:

«10. История такого рода гротескна, но не абсурдна (бессмысленна).

11. Она парадоксальна.

19. В парадоксальном проявляется действительность»[20].

В статье «Заметки о комедии», 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 фактографичность или тенденциозность. Комедия —

это творчество критического разума: «она неудобна, но необходима»[21].

Дюрренматт — далеко не единственный сторонник комедийного гротеска. В трагикомедии Беккета «В ожидании Годо» существенную роль играют гротескно-комические эффекты, почти цирковые диалоги, «смешные» промахи героев — «черный юмор», нагруженный тяжелым философским подтекстом. Создатели французского «театра абсурда» неоднократно писали о значении комического на сцене. «Комическое, — признается, например, Ионеско, — прямой взгляд в лицо абсурда, содержит для меня больше отчаяния, чем трагическое. Комическое безысходно»[22]. Круговращение без перспективы, «некоммуникативность», неспособность людей до конца понять друг друга, обреченность на «немоту», тщета самых простых усилий, противоестественные, но в то же время такие прочные в современном мире отношения слуги и господина — все это смешно или трагично? Если считать это смешным, то мир — предприятие безнадежное.

Однако горячим сторонником комедии был и Брехт. В книге воспоминаний о нем приведено его высказывание о пьесах на современном материале. По мнению Брехта, такого рода материал может быть драматургически обработан только в форме комедии (свои пьесы «Страх и нищета в Третьей империи» и «Ружья Тересы Каррар» он считает слабее комедии «Пунтила и его слуга Матти»). Только в комедии, полагал Брехт, может быть достигнута необходимая дистанция по отношению к современной действительности. Ирония помогает проникнуть за покров видимости: она обнажает существо явления[23].

Идея о дистанции, которую создает комедия, чрезвычайно важна и для Дюрренматта.

Нет сомнений, что комедия, подобная «Визиту старой дамы», в существе своем глубоко серьезна, в конечном итоге — трагична. Комическое приобретает черты гротескного. Смысл гротеска в современном искусстве для Дюрренматта, однако, различен. В упоминавшейся статье «Заметки о комедии» он выделяет гротеск, вызывающий у зрителя «ужас», «странные чувства». Примеры подобных произведений он не приводит. Однако очевидно, что к этому типу гротеска близок «театр абсурда», оставляющий зрителя внутри замкнутого круга отчаяния. Несомненно близки к этому роду гротеска и некоторые из его произведений (радиопьеса «Двойник», 1946, «Брак господина Миссисипи»). Иные возможности гротеска, считал Дюрренматт, раскрывались в творчестве Аристофана, Рабле, Свифта: гротескные образы превращали в наглядное то, что не имело для их современников «лица» — су-

щество, закономерности жизни. «Гротескный образ, — полагал М.М.Бахтин, — характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению — необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа»[24]. Такая живая незавершенность, возможность движения в обе стороны, ощутима и в «Ромуле Великом», и в «Визите старой дамы». Гротеск создает дистанцию по отношению к действительности, раскрывает ее различные возможности.

В трагикомедии «Визит старой дамы» есть одно-единственное лицо, не приведенное «случаем» к нравственной капитуляции. Правда, это лицо поставлено приездом старой дамы в иное положение, чем его сограждане. Это лицо — Альфред Илл, товар, который продается. В отличие от остальных, Альфреду нечем соблазниться. Оказавшись загнанной в угол жертвой, 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 в молодости надругательство над любовью.

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

К краху своих иллюзий насчет дальнейших путей истории приходит в итоге один из самых обаятельных героев Дюрренматта император Ромул. Однако его неудача доказывает непродуктивность той самой позиции неприсоединения, пассивности, «неучастия», которую он занимает.

Позиция «неучастия» как один из возможных способов поведения человека в сегодняшнем мире часто привлекала внимание Дюрренматта. Одна из первых попыток осмыслить выигрыш и проигрыш такого поведения — образ епископа в его первой пьесе «Ибо сказано...» В представлении некоторых исследователей эта позиция безоговорочно близка самому Дюрренматту: она как будто удобно подверстывается к облику драматурга, сформировавшемуся в 1950-е годы[25]. Однако дистанция у Дюрренматта существует и между автором и его героем.

С большей определенностью, чем в «Ромуле», бесперспективность «неприсоединения» демонстрируется Дюрренматтом в пьесе «Физики» («Die Physiker», 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 второго действия, — точное повторение виденного: инспектор полиции, произнося уже раз сказанные слова, возится с трупом новой жертвы.

Прежняя невероятность ситуации, подчеркнутая троекратным повтором и иронической строгостью формы. Комедия Дюрренматта написана с соблюдением всех трех единств классицистической эстетики: «Действию, которое разыгрывается среди сумасшедших, — писал Дюрренматт, — подходит только классическая форма»[26]. 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! — Иллюзия призрачности мгновенно разрушена; трезвый голос заговорил о проблемах, тысячу раз встававших за стенами этого странного, мрачного и страшного дома.

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 больным и полубезумным композитором Леверкюном («Доктор Фаустус» Томаса Манна), человечество не доросло до тех откровений, которые ему может дать гений. Достижения и прогресс неизбежно оборачиваются преступлением. Эйнштейн, вспоминают в пьесе, открыл теорию относительности, но потом была сброшена атомная бомба. Нужно взять многие истины обратно. Герой Т.Манна Леверкюн хочет «снять» в своем предсмертном опусе героическое звучание Девятой симфонии Бетховена[27]. Мебиус добровольно решает навсегда надеть на себя маску сумасшедшего и произносит приговор: «Долг гения сегодня оставаться непризнанным». И как требование к современным физикам: «Или мы останемся в сумасшедшем доме, или сумасшед-

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

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

Третий случай убийства, происшедший в привилегированной лечебнице, разительно не схож по своим мотивам с двумя предыдущими: если «Ньютон» и «Эйнштейн» — два, как обнаруживается во втором акте, физика-шпиона, подосланных к Мебиусу разведкой своих стран, убивают медицинских сестер по необходимости «службы», то Мебиус убивает полюбившую его сестру Монику из-за невозможности пойти вместе с ней по естественному лишь для нее пути «нормальной» жизни, из-за невозможности работать в преступном государстве, из-за невозможности отдать властям открытие науки. 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 фанатическим упорством переснимала записи «самого великого физика наших дней». Теперь его открытие и судьба мира в ее руках — несмотря на самоотверженные усилия Мебиуса.

Мебиус, безусловно, один из мужественных героев Дюрренматта. Но есть ли основания принимать главное действующее лицо пьесы за облеченного полным доверием автора «положительного героя»?

Тенденция отождествлять позицию Мебиуса с позицией самого Дюрренматта довольно распространена[28]. Однако как только совершается этот шаг, как только Мебиус превращается из героя комедии в фигуру положительную и трагическую, сразу становится обоснованной целая серия упреков, которые можно предъявить пьесе. 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 зыбка. Слишком уж непозволительно обещать спасение человечеству, если только один его представитель, по профессии физик (или все физики?), согласится избрать местом жительства сумасшедший дом (или иное уединенное место).

Ироническое отношение автора к своему герою подчеркнуто в пьесе перечнем колоссальных научных открытий, которые приписаны Мебиусу. Мебиус в пьесе создал, наконец, теорию единого

поля, над которой и сегодня бьются лучшие умы, теорию, позволяющую понять связь разнородных физических законов; он создал теорию элементарных частиц, до сих пор не поддававшихся обобщающей мысли ученых, — одним словом, он набросал, наконец, исчерпывающий физический план мироздания. «Тайн» больше не осталось. И все же полезно вспомнить уже приводившуюся мысль Дюрренматта: «Идея — это лишь самая бедная реальность».

Сам Дюрренматт во вводной ремарке к «Физикам» точно определил не только жанр, но и смысл своей пьесы: «Физики» — «это “пародия на трагедию”» (в сферу пародии падает и героический, но бесполезный жест Мебиуса). Мир подчинился достижениям науки. Но именно Дюрренматт с остроумием и блеском взрывает в своих пьесах самоуверенность всяких однозначных решений, попытки наложить любую окончательную схему на неисчерпаемо сложную действительность.

Среди откликов Дюрренматта на книги, вышедшие в те годы, была примечательная рецензия на книгу Роберта Юнга «Ярче тысячи солнц» — документальное свидетельство о том, как создавалась атомная бомба. Дюрренматт отметил поразивший его факт: практически только в 1939 г. 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? — «Нельзя выставить как некий нравственный принцип обязанность оставаться дураком»[29].

Дюрренматт опубликовал рецензию на книгу Юнга в цюрихской газете «Вельтвохе» в 1956 г. Но, кроме атомной, была создана еще и водородная бомба. Это произошло, несмотря на попытки некоторых ученых, например, американского физика Р.Оппенгеймера, уклониться от работы по ее созданию. Место Оппенгеймера, отошедшего на некоторое время от работы на войну, занял Эдвард Теллер.

Дюрренматт написал пьесу «Физики» через шесть лет после рецензии на книгу Юнга. Выдвинутый его Мебиусом нравственный принцип — обязанность оставаться сумасшедшим — раскрывался как принцип благородный, но непродуктивный. Исходя из опыта самой действительности, Дюрренматт еще раз вернулся к своей излюбленной мысли, а вместе с ней — к характерному приему своей драматургии: «случай» снова раскрыл для нас непредвиден-

ную сложность жизни, легко взрывающую тот хорошо продуманный план, который принял ученый.

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

И все-таки, может быть, надо признать, что именно в «Физиках» обнаруживается существенная слабость предложенной Дюрренматтом концепции современной комедии — слабость, которая почти не проявилась в «Ромуле Великом» и 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 на долю героя?

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

«16. Содержание физики касается физиков, ее результат — 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»[30].

В первой из двух постановок пьесы «Физики» на сцене московского Театра Советской Армии этот авторский комментарий, подчеркивающий ироническое отношение драматурга к герою, произносится со сцены самим Мебиусом. Такая подтасовка разрушала замысел автора и самый строй этой гротескной комедии.

Но, значит, и сама избранная Дюрренматтом форма парадоксальной комедии — избранная, как мы видели, далеко не случайно, а по внутренней необходимости, — несла в себе существенные ограничения. По заранее принятому художественному условию она лишала автора возможности серьезного отношения к своему герою[31].

Пьеса «Физики» перекликается с «Жизнью Галилея» Бертольта Брехта (опубл. 1955)[32]. Как известно, в разных редакциях пьесы Брехт по-разному расценивал отступление великого ученого от истины, в первом варианте оправдав его (ибо действительность «не доросла» до великих открытий), во втором — беспрекословно осудив за предательство разума. Однако в течение долголетней работы над пьесой неизменным для автора оставалось его убеждение в значительности ответственного действия человека. В окончательном тексте пьесы Галилей — отнюдь не положительный герой; тем более — не герой трагический. Он не борется и отступает. В заключительных сценах пьесы он жалок, прав лишь относительной правотой, достоин презрения, может быть, даже смешон. Но отнюдь не смешна, лишена всякого намека на иронию та коллизия, в которой он находится. Галилей для зрителей этой пьесы, как и герои многих других пьес Брехта, — это пример от противного, пример, призывающий к продуктивному действию, в необходимости которого убежден автор. В споре Брехта с Фр.Вольфом в свое время поднимался вопрос об отсутствии в «Мамаше Кураж» положительных героев, прозревающих на сцене. Брехт возражал на это обвинение, указав на наличие в своих пьесах позитивных идей, которыми должен заразиться зритель[33].

Относительно пьес Дюрренматта также высказывалось соображение о принципиальной негероичности его персонажей[34]. Даже наиболее близкие автору «положительные» герои всегда чуточку смешны. В лучших пьесах Дюрренматта до «Физиков» ирония драматурга относилась прежде всего к плачевному результату их деятельности: ведь мир остается прежним. Эта ирония не задевала глубокого убеждения в необходимости действовать. В «Физиках» ирония распространяется шире. Она подтачивает самые увлеченные рассуждения Мебиуса.

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

Пора, однако, внести в интерпретацию Дюрренматта некоторые существенные оговорки. От произведения к произведению в его творчестве становилось все очевиднее, что не доверие или недоверие к протагонистам занимало автора в первую очередь. Главным для Дюрренматта остается другое — модель мира, в котором существует человечество.

В книге «Проблемы театра» Дюрренматт сравнил однажды современное человечество с неумелым водителем автомобиля, мчащимся на полной скорости. Детали проносящегося ландшафта слились в серую ленту. Различить ничего нельзя. Как нельзя выскочить из этой почти неуправляемой машины. Сравнение напоминает ранний рассказ Дюрренматта «Тунель» («Der Tunnel», 1951). Герой новеллы, тучный Двадцатичетырехлетний, — фигура, не без юмора уподобленная тяжеловесному уже в те годы автору, едет в поезде. Пассажиры читают, играют в шахматы. Называются всем известные остановки. Поезд въезжает в короткий тун-

нель. Но — тут-то и обнаруживается брешь в действительности — туннель не кончается, не кончается и через час, не кончается и потом... В достоверность врывается фантасмагория. Все спокойны; самоуверенный турист-англичанин с наивным восторгом произносит: «Симплон!» И только один Двадцатичетырехлетний, заранее, будто в предчувствии ужасного, заткнувший уши ватой, «надевший поверх очков еще вторые (еще один вариант укрытия и убежища под пером пустившегося в безудержную игру автора), видит другую сторону происходящего: машинист давно спрыгнул, поезд мчится навстречу гибели с невероятной скоростью по никому не ведомому туннелю...

Продолжая сравнение Дюрренматта, нужно было бы прибавить к этой картине еще и внезапное препятствие на пути, резкую 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 катастрофой, будут происходить теперь где-то без него.

Если Брехт, исходя из существа своей драматургии, строил пьесы по законам «открытой» драматургической формы, то возвращение Дюрренматта к традиционному построению сюжета с непременной развязкой (в его случае «остановкой») в конце столь же показательно: он воспринимал действительность как некую данность, дальнейшие возможности которой неразличимы. Выше цитировался один из доводов Дюрренматта в защиту жанра комедии — в современном мире нет виноватых. И хотя пьесы Дюрренматта показывают и относительность этого утверждения (за гротескной фигурой горбуньи-докторши в «Физиках» угадываются весьма конкретные силы), в определенном отношении Дюрренматт высказался точно: в его комедиях живет ощущение фатальной неискоренимости, а значит, и неуловимости зла. Адекватным этому мироощущению был у Дюрренматта образ лабиринта, впервые появившийся еще в повести «Город» и затем не раз возвращавшийся вплоть до последних его произведений.

Еще в 1966 г. Дюрренматт написал пьесу «Метеор» («Der Meteor»), — одну из самых мрачных и в то же время шутовских, почти фарсовых своих пьес.

Парадокс, достойный Дюрренматта: «Метеор» — это комедия о смерти. Трагикомизм ситуации в том, что умерший герой вновь и вновь возвращается к жизни. В пьесе звучит необычная для

Дюрренматта личная нота: главное лицо произведения — знаменитый писатель. Быть может, позволительно трактовать воскрешения как надежду знаменитого писателя на посмертную славу? Но этой мысли в тексте Дюрренматта нет и следа. Раз за разом знаменитый писатель воскресает, высвобождаясь из горы венков, скапливающихся у гроба. Возвратившись к жизни, он успевает выпить не одну бутылку вина, сжечь свои сбережения, узнать от уборщицы общественного клозета Номзен истории молодых загубленных им жизней (он то и дело именует ее Момзен — по имени знаменитого историка). Герой пьесы изо всех сил старается умереть. Но странное дело: ему присуще, казалось бы, совсем не предсмертное качество — само умирание Дюрренматт наполняет биением жизни. Пьеса, шутя и походя, предлагает подвергнуть сомнению, казалось бы, последние устои существования — неотвратимость смерти. Воскрешение трактуется как затянувшееся умирание, как жуткое повторение одного и того же. Как всевластие законов, непостижимых для человечества.

На общественном обсуждении «Метеора» в Цюрихе Дюрренматт прочитал «Двадцать тезисов» к пьесе[35]. В смерти он предлагал увидеть то, что позволяет, наконец, человеку остаться одному, вырваться из паутины ненужных и лживых связей. Знаменитый писатель Швиттер выбрался, наконец, из заколдованного круговращения осточертевшей ему жизни. Выбрался радикально, попутно намекнув парадоксальностью своего «случая» на ограниченность завоеванных знаний, на нелепость руководствоваться только известным общепринятым. Тем более легко без всякого труда Швиттер разбил те выдуманные иллюзии, за которые упрямо держался каждый, кто попадался ему под руку в этот его «последний час». Швиттер выбрался, но для чего? При всей условности своей пьесы Дюрренматт не защищает на этот раз какой-либо позиции или знания, тоже лишь «условно» осуществимых в современном мире. Границы фарсовой комедии раздвигаются. Мир Дюрренматта соприкасается с вечностью. «Дюрренматт, — заметил об авторе пьесы Х.Лечер, — это религиозный писатель, он не из тех, кто пишет во славу конфессии, он не годится для преподавания религии, но ведь и мы страдаем иначе, чем предусмотрено катехизисом»[36].

Для понимания художника типа Дюрренматта много дают его статьи, в которых он делится воспоминаниями детства[37]. Как когда-то для деревенского мальчика, сына сельского пастора, рядом с предметами обыденными и хорошо знакомыми существовал огромный таинственный мир, начинавшийся уже за соседним селом, так и потом для писателя в жизни всегда было то, что не

поддавалось учету и управлению, что таило в себе неизведанное. Вопреки экзистенциализму, отдававшему абсолютное предпочтение «возможности» (Ж.-П.Сартр), он отстаивал преимущества «действительности» как начала неизмеримо более богатого[38]. В этом писатель, получивший солидное философское образование, оказывался скорее последователем Гегеля: «Возможность, — писал Гегель, — кажется на первый взгляд представлению более богатым и обширным определением, а действительность, напротив, более бедным и ограниченным... На самом деле... действительность есть более широкое определение, ибо она, как конкретная мысль, содержит в себе возможность, как некий абстрактный момент»[39].

В своих комедиях Дюрренматт показал, какие неожиданные «подвохи» могут порой опрокинуть «свободный выбор». Однако, раскрыв слабость программы своих героев по отношению к действительности, отклонив все их «возможности», Дюрренматт вместе с тем выразил глубокую настороженность. Делу не может помочь, как надеялся Брехт, расчет на коренное изменение действительности. В результативности такого изменения Дюрренматт сомневался. «Человечество, — сказал он однажды, — не нуждается в операции; ему нужна только диета»[40].

За пять лет до смерти, в 1985 г. Дюрренматт написал одно из самых откровенных своих произведений — «драматическую балладу» «Минотавр» («Minotaurus»). Писатель глубоко мифологичный, Дюрренматт раньше то и дело обращается к древним архаическим образам. Леопард, убежавший из клетки в «Старой даме», несомненно, ассоциируется у него с вырвавшимися из подсознания темными инстинктами гюлленцев. В «Минотавре» действует мифологическое существо с головой быка и телом человека, рожденное дочерью солнечного бога Пасифаей, существо наивное и чистое, не сознающее своей силы, тыкающееся с полным непониманием в стены лабиринта. Жанр баллады традиционно соединяет эпическое, драматическое и лирическое начала. Так и у Дюрренматта: его баллада — это рассказ о минотавре, рассказ, однако, преисполненный драматическими столкновениями и лирикой. Минотавр пытается завязать отношения с бесчисленными двойниками, отражающимися в зеркальных стенах лабиринта, он радостно приветствует, а потом невзначай убивает появившуюся в лабиринте девушку. Драматическое действие развивается без слов: минотавр лишь «выплясывает» свою радость, свое недоумение, свою боль (надо помнить, что и архаические формы баллады предполагали участие танца). Но несомненно присутствие в дюрренматтовской балладе и третьей, лирической стихии. Минотавр,

по Дюрренматту, — одинокое существо, брошенное в лабиринт чуждого мира, не дающего никаких ответов[41]. Если бы минотавр заговорил, его вопросы могли бы повторять вопросы не только героя «Перекрещенцев», но и самого автора: «Как? Как? Как?!»

В теоретических работах Дюрренматта есть скрытое противоречие между провозглашенным им главным принципом его пьес, задуманных как драматургические «модели» сегодняшнего мира, и нежеланием «класть яйцо объяснения»[42], доводить до последней ясности собственный замысел. Для писателя органична стихия философской параболы, где детали и образы подчинены идейной конструкции. Но он же постоянно говорит о своей страсти к «игре», о нежелании «высказываться» со сцены, о стремлении идти за материалом, а не навязывать ему свои концепции. Дюрренматт настаивал, что в его пьесах нет никаких «идей» («инсценировать идею, а не действие» значит, по его мнению, «принимать зрителя за дурака»)[43]. Именно он считал себя противником «проблем» в искусстве: «От природы ведь тоже не требуется, чтобы она содержала в себе и даже решала проблемы»[44]. Именно он отказывался стягивать нити сказанного к единому выводу, подводящему общий итог многообразному содержанию пьесы.

Среди своих учителей Дюрренматт называл не только Аристофана, Бюхнера и экспрессиониста Ведекинда, но и — что показательно — старого австрийского драматурга Нестроя, продолжателя так называемой «венской народной комедии». Пьесы Нестроя, пишет Дюрренматт, имели несомненное преимущество непосредственности[45]. Дюрренматт, искусство которого явно интеллектуально, хотел бы также непосредственно передать в своих пьесах противоречивую сложность жизни[46]. Одно качество до времени органически сочеталось у Дюрренматта с другим. Самим построением своих произведений автор упорно вовлекал читателя и зрителя в диалог. В его произведениях осуществлялась особая стратегия взаимодействия с публикой. Неожиданные повороты сюжета, излюбленные им «перевертыши» приближали к ощущению нестабильности как главной закономерности жизни. Драматурга изощренного вкуса, Дюрренматта сплошь и рядом легко обвинить в банальности (самого автора такое обвинение, пожалуй, даже устраивало) — ведь каждая ситуация его пьес должна была содержать в себе толчок к дальнейшему почти детективному развитию событий. В книге «Проблемы театра» он приводит в пример сцену из своей пьесы «Брак господина Миссисипи»: «Если я покажу двух людей, которые пьют вместе кофе и при этом говорят, пусть даже очень остроумно, о погоде, о моде, о политике, — это еще не будет драматургической ситуацией и драматургичес-

ким диалогом. Можно добавить еще что-то, что сделало бы их беседу особенной, драматичной, придало бы ей двойной смысл. Если зритель знает, что в чашке кофе яд... этот прием превратит беседу в драматургическую ситуацию. Без особого напряжения, особой остроты ситуации нет диалога»[47]. Как бы ни увлекали в пьесах Дюрренматта рассуждения героев («Изображать на сцене одних дураков мне кажется неинтересным»[48]), неизменно попадаешь в ловушку интриги, ждешь, чем все это кончится, что и входит в конечном итоге в стратегию автора, вовлекшего зрителя в свой образ нестабильного мира.

Особую роль выполняет при этом смена перспективы. «Точка зрения входит сюжето-образующим компонентом в ткань пьесы, начиная взаимодействовать с миром, в котором находятся герои — обладатели субъективных точек зрения». Именно на такой смене точек зрения построена пьеса «Играем Стриндберга» («Play Strindberg. Totentanz nach August Strindberg», 1969): действие развивается благодаря смене точек зрения, что отражено как в диалоге, так и сюжетно: каждая из спорящих сторон попеременно утверждает свою позицию, а вместе с тем и свою действительность[49]. Пьеса Дюрренматта принципиально отличается от пьесы Стриндберга: по словам драматурга, он убрал «плюш и вечность»[50]. Каждый из персонажей пьесы, при всем его своеобразии, — это человек вообще, every man. Люди существуют в этом мире, не зная, для чего они там. Не дает ответов и автор. Но ошеломляя стремительным и парадоксальным ходом своих сюжетов, дальнейшее развитие которых как будто не известно и ему самому, автор заставляет задуматься о соответствиях своих «моделей» столь не похожей на них «спокойной» жизни. Суть драматизма Дюрренматта — в человеке и в том, что его собственное несовершенство, как и жестокость окружающего мира, — единственная данность, в которой приходится жить. «Возможный мир, — писал Дюрренматт о драматургии, подобной собственной, т.е. создающей условные театральные «модели» человеческих отношений, — должен содержать в себе "мир действительный". Ошибка обычно заключается в исходном пункте; вымысел нельзя создавать как голый абсурд. Абсурд ничего в себе не содержит»[51].

Чуть ли не на каждой странице Дюрренматта можно в разнообразной форме обнаружить прием, который на языке «эпического театра» Брехта назывался «эффектом очуждения». Однако дело не только в нарочитых анахронизмах, комически невероятных повторах и прочих «частных» способах насторожить зрителя. Дюрренматт — автор нескольких неравноценных по своим достоинствам криминальных романов[52]. Но разве не на тех же «детективных» поворотах построен сюжет его самых серьезных пьес? Сама композиция произведений Дюрренматта настораживает: не так-то легко принять на веру по-дюрренматтовски невероятный разворот событий.

Дюрренматт не любил усматривать в своем творчестве связи с Брехтом. Чаще он полемизировал с ним, оспаривая возможность для современного писателя исходить из законченной мировоззренческой концепции. В послесловии к «Франку V» Дюрренматт вспомнил мысль Брехта, высказанную в письме к собравшимся в 1955 г. в западногерманском городе Дармштадте драматургам: «Театр бесспорно может отобразить современный мир, однако лишь в том случае, если этот мир представлен как изменяемый»[53]. Дюрренматт соглашается с Брехтом в том, что 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...»[54] Дальше, однако, следует несогласие. Творчество Брехта зависимо, справедливо полагал Дюрренматт, от марксистской теории, обосновывавшей закономерность изменения человеческих отношений. Дюрренматт этой теории не разделял.

В 1959 г. Фр.Дюрренматт произнес речь в Мангейме при вручении ему Шиллеровской премии. Рядом с Шиллером в равной мере речь была посвящена еще двум драматургам — Брехту и самому себе. Шиллер делил литературу, вспоминал Дюрренматт, на «наивную» и «сентиментальную» поэзию[55]. «Шекспир, Мольер, но и Нестрой («наивные поэты». — *Н.П.*) — законнейшие владыки сцены, — говорил Дюрренматт. — Шиллер («сентиментальный поэт». — *Н.П.*) — ее великий узурпатор. Для первых непосредственность сцены — не проблема. Шекспир может себе позволить малопонятные монологи, его несет сцена, он риторичен из любви к риторике. Шиллер, напротив, исходит из воли к ясности, четкости, его язык превращает непосредственное в опосредствованное, сразу ясное»[56]. И дальше: театр для Шиллера — «помост, с которого он обвиняет. In Tyrannos! Сцена становится трибуналом. Сентиментальный поэт просвещает публику»[57]. Однако возможна ли сегодня, в наше время, — продолжает Дюрренматт, — такая законченная ясность? — Возможна, — отвечает он. Пример тому Брехт — «сентиментальный поэт» XX в. Дюрренматт занимает другую позицию. Он недоверчив к любым всеобъемлющим решениям. «Наивный поэт» для Дюрренматта тоже далек от гармонии. И все же предметом его творчества является

прежде всего сама действительность, а не отношение к ней художника. 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 заменена многообразием материала, таящего в себе возможность противоречивых выводов.

И все же Дюрренматт не так прост, каким порой может и хочет показаться («Я предпочитаю скорее, чтоб меня воспринимали как деревенского увальня»)[58]. В своей интерпретации мира он не идет дальше определенного предела намеренно.

60–70-е годы XX в. внесли заметные изменения в ситуацию западноевропейского театра. Появление «Наместника» Хоххута (1963), а затем «Марата Сада» (1964) и «Дознания» (1965) Петера Вайса, отход В.Хильдесхаймера, а во Франции А.Адамова от идей и эстетики «театра абсурда», отразившийся в его пьесе «Весна 71 года», — все это не только факты творческих биографий писателей, но и выражение нового этапа общественной мысли.

Дюрренматт скептически относился к художественным возможностям политической драмы. Не заметил он и крупнейшего австрийского драматурга Томаса Бернхарда, пьесы которого стали ставиться на немецких сценах с начала 1970-х годов. Его путь в театре был принципиально иным. Но и его концепция современной пьесы претерпевала изменения.

Самые значительные из пьес Дюрренматта последних лет его жизни — «Портрет планеты» («Porträt eines Planeten», 1971), «Соучастник» («Der Mitmacher», 1976), «Срок» («Die Frist», 1980), «Ахтерлоо» («Achterloo», 1983) — это во многом «новый Дюрренматт». Ушла в прошлое живая пластичность образов, как будто бы исчерпала себя любовь автора к деталям. В «Предисловии» к пьесе «Портрет планеты» Дюрренматт писал: «Чем старше я становлюсь, тем ненавистнее мне становится все театрально-литературное, риторическое... Я пытаюсь работать драматургически все более просто, становлюсь все скупее, опускаю все больше, оставляю только намеки»[59]. Но некоторые его пристрастия проявились здесь, как и в других поздних его произведениях, с большой определенностью. В рецензии на премьеру пьесы в цюрихском Шаушпильхаузе Э.Брок-Зульцер привела отрывок из воспоминаний автора о детстве, не только замкнутом в тесном селе, но и распахнутом горам, небу, космосу. Земная конкретность и космические дали с тех пор сочетались у Дюрренматта как постоянная двойственность его пространства. Космические просторы открывались и раньше не только там, где это диктовалось самим материалом (радиопьеса «Экспедиция Вега» — «Das Unternehmen der Wega», 1958), но и оставались постоянным дальним фоном его произведений. В «Портрете планеты» космическая перспектива становится главной. Двадцать четыре коротких эпизода дают своего рода обзор всемирной истории на планете Земля с истоков и до конца. Особый эффект достигается тем, что появляющиеся уже в первом эпизоде пьесы «в начале времен» Адам, Каин, Авель, Енох предстают затем, как и женские персонажи — Ева, Цилла, Наэма, в разные эпохи — от каменного века до современности. «Пространство для человека, — писала об этой пьесе Э.Брок-Зульцер, — огромно: это его планета, Земля; время для человека минимально — момент»[60]. Именно такое сочетание огромного пространства и ничтожно малого времени человеческой жизни определило построение пьесы. Стремительная смена формаций, государственных систем, войн и других событий, потрясших человечество, представлена все теми же «вечными» персонажами. Событий на сцене нет, есть только намеки на их следствия и обрывки искалеченных человеческих судеб. Мысли и чувства людей едва прорываются. Вместо этого — стереотипы отшумевших идеологий, штампы мышления и социальных реакций. Как всегда у Дюрренматта, в пьесе много смешного. Но говорится тут вперемешку с разговорами о бытовых трудностях и вечной неустроенности человеческих отношений о вселенской катастрофе и гибели планеты Земля. Перед нами своего рода «мировой театр» — серьезная и насмешливая современная мистерия. «Действительность — это невероятность, которая наступает», — определил замысел пьесы автор[61].

Столь же мрачен «портрет планеты» и в «Соучастнике» — пьесе, где в центре сюжета — предприятие, помогающее преступникам избавляться от трупов жертв — их растворяют в кислоте. Система предпринимательства показана здесь как активность, вывернутая наизнанку — не ради жизни, а ради смерти. Но главная тема пьесы — всеобщая втянутость в преступное сообщничество. Зрители, пишет автор, не считают себя принадлежащими к нему. Но, замечает он, «под соучастниками я имею в виду всех нас»[62].

О третьей из перечисленных пьес драматург вспоминал, что замысел был вызван к жизни известием о смерти Франко. На сцене эта смерть занимает, как в «Метеоре», все действие. Правда, диктатор некоей условной страны — так определяет место действия автор — лишен права на воскрешение, да и умирает он где-то за сценой. В пьесе все мрачно, несмотря на множество забавных де-

талей. На фресках, украшающих стены дворцового зала, изображен, например, мифологический Кронос, пожирающий своих детей. В этой тональности выдержана вся пьеса. Приближенным диктатора важно продержать умирающего в живых пару недель, чтобы выиграть время в борьбе за власть. С этой целью жертве делают одну операцию за другой, и лишь их немыслимое количество (операция на сердце, резекция желудка и т.д. и т.п.) позволяет воспринимать показанное на сцене с иронией как еще одну гротескную модель современного мира.

Последние пьесы Дюрренматта кое в чем повторяют и варьируют предыдущие. Повторяются мотивы. Долгое умирание на сцене занимает, например, драматурга уже не первый раз. Картина преступного мира, показанная в «Соучастнике», напоминает в общих чертах ту, которую драматург на полтора десятилетия раньше нарисовал в пьесе «Франк V». Физик-атомщик в пьесе «Портрет планеты» обращается к зрителям со словами, напоминающими речь Мебиуса в «Физиках». Стала варьироваться и сама манера драматурга. Но случайности и неожиданности, прежде ошеломлявшие непредвиденным поворотом событий, превратились во вращение по кругу, в повторение подобного, в демонстрацию на разном материале безысходности современного мира. Утвердился скептический интеллектуализм Дюрренматта: «Адам: Земля — это шанс. Авель: Очевидно. Адам: Человек способен мыслить. Авель: Порой» («Портрет планеты»). Пьесы Дюрренматта последних десятилетий — это зеркало, в котором человечество узнает свой застывший лик.

Драматург неоднократно писал, что творит вместе со сценой. Его скупому тексту абсолютно необходима индивидуальность актера, на плечи которого он перекладывает все большую нагрузку. Но столь же нуждается он и в воображении читателей и зрителей.

В 1986 г. Дюрренматт выпустил в свет последнюю редакцию комедии «Ахтерлоо». Название напоминает о многом. В самом деле: местом действия автор называет некое Ахтерлоо у Ахтерлоо, где-то под Ватерлоо, а участвуют в пьесе Наполеон, как, впрочем, и многие другие. Беседуют и спорят друг 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.

Но Дюрренматт написал не просто комедию — он написал комедию с трагическим смыслом. И то, что в ней упоминается Ватерлоо — место бесповоротного поражения Наполеона — не случайно. А для знающих немецкую литературу тут есть еще и дополнительные намеки. Пьесу с названием «Десять минут до Буффало» написал в 1957 г. Гюнтер Грасс — это один из классических образцов «театра абсурда».

Конечно, Ахтерлоо, Ватерлоо, Буффало — только созвучия. К тому же название Буффало часто встречается на американском континенте. Но Грасс, разумеется, помнил о Буффало в известной балладе Т.Фонтане «Джон Майнрад» (1886), так же как и Дюрренматт помнил об Ахтерлоо в стихотворении швейцарского классика К.Ф.Мейера. Слова «Десять минут до Буффало» означали в балладе Фонтане десять минут до гибели корабля. В пьесе же Грасса пароход плывет посуху, а фраза «десять минут до Буффало» воспринимается как десять минут до конца света. Именно этот смысл ясно читается и в названии дюрренматтовской пьесы.

Фантазия Дюрренматта и в этой пьесе не знает удержу. Скоро выясняется, что зрителю представлен театр в театре. Душевнобольные (как тут не вспомнить пьесу Петера Вайса «Марат-Сад», 1964) проходят так называемую «ролетерапию»: воображая себя по указанию врачей то Наполеоном, то кем-нибудь еще, они должны таким способом избавиться от своих комплексов. И тут уж преград не остается. За одной ролью проглядывает другая, а кое-когда и третья. Значащийся в составе действующих лиц Луи Бонапарт на самом 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? Эпизоды объединяет не сюжет (его, в сущности, нет), а внутренняя тема, которую рождает еще одно уподобление: пьеса, настаивает Дюрренматт, посвящена трагическим событиям 1981 г. в Польше; в Наполеоне должен угадываться Ярузельский.

Право драматурга судить о роли Ярузельского в Польше. Важно, однако, что в этой, как и в других его последних пьесах, сошедший с ума современный мир представлен отстраненно, как сквозь стекло витрины.

Концепция современной пьесы, разработанная Дюрренматтом, имела свои законы. Этим законам были противопоказаны сантименты и пафос. Но в итоге канон, выработанный драматургом, стал работать против него, сузив и обеднив его палитру.

Быть может, не случайно наивысших успехов писатель добился в свои поздние годы не в драматургии, а в прозе.

В прозаических произведениях Дюрренматта 1980-х годов часто вновь возникает характерная детективная ситуация: кто-то берет на себя задачу исполнить некое поручение и начинается расследование убийства. Есть, однако, и существенные отличия. В написанном в давние годы детективном романе «Судья и его палач» («Der Richter und sein Henker», 1952) Дюрренматт видел воплощение зла в скрывавшемся в Швейцарии нацистском преступнике. Теперь у Дюрренматта ищут, в сущности, не убийцу или не только убийцу. Вопрос о вине, заданный автором читателям, относится и к преступлениям, в произведении не описанным.

Роман «Правосудие» («Justiz», вышел в свет в 1985 г., автор использовал, кардинально переработав, несколько ранних набросков) начинается с убийства, совершенного при всех, после чего преступник и не думает скрываться. Невероятная путаница, масса комических эффектов (страшное и тут перемешано со смешным) возникают с самого начала потому, что набравшая скорость полиция натыкается на «статичность» преступника: он тут, под рукой, сидит рядом с напрягшимся, как тигр перед прыжком, прокурором в концертном зале, и арестовать его мешает только нескончаемая симфония Брукнера.

В романе много подобных намеренных замедлений. Кипит жизнь, главное происшествие обрастает боковыми ветвями, казалось бы, не имеющими никакого отношения к делу. О каждом из множества лиц тут же вкратце сообщается его жизненная история. К характеристике дамы, произносящей в романе всего несколько слов, прибавляется, например, что это «итальянская вдова немецкого промышленника». В тексте то и дело встречаются скобки — для дополнительных сведений. Все описано, осмотрено, выяснено. Но по-прежнему непонятно, почему цюрихский кантональный советник и крупный промышленник Колер выстрелил, зайдя на минуту в фешенебельный ресторан, в профессора германистики Винтера и почему он, не обжалуя приговора, мирно почитывает теперь Платона в тюрьме.

В романе ищут не убийцу, но смысл. Начальник кантональной полиции, как и многие другие, не может примириться с тем, что осужденный не сообщил причины, по которой он убил человека. Но смысла нет и в мире. Правят тут совершенно другие законы. Все так же кощунственно, как вывеска «Утоли моя печали» над забегаловкой, где действующие лица опрокидывают стаканчик. В этом-то мире арестованный Колер предлагает молодому незадачливому адвокату Шпету, от лица которого ведется повествование, принять как теоретическую возможность: а что, если убил не он, а совсем другой человек? Автор будто задает вопрос, может ли

эта новая нелепая версия быть принята за реальность? И отвечает: может!

Выстрел Колера, свидетелями которого были все присутствовавшие в ресторане, подергивается туманом. Утверждается новая «очевидность»: убийство совершил другой человек, кстати, он чемпион страны по стрельбе.

Кое-что в романе «Правосудие» так и остается неясным. Высказано несколько предположений. Возможно, например, что в преступлении были замешаны пришедшие в столкновение интересы двух трестов. Но вероятна и догадка Шпета: стремительный бег событий, результатом которых стали пять трупов и множество сломанных судеб, не имел иного толчка, кроме прихоти Колера, пожелавшего узнать, как далеко простирается его власть над людьми. Все происшедшее, если принять эту версию, было срежиссировано Колером с тем же мастерством, с каким он играл на бильярде. «На основе этого поручения, — объясняет Шпет дочери Колера Элен, — ваш отец хочет исследовать границы возможного». Автор, безусловно, и не хотел полной ясности: разгадка мотивов убийства была бы частной по отношению к замыслу романа. Автор желал растревожить читателей не «туманностью» дела Колера, а отсутствием правды, истины вообще. Влюбленный в Элен Шпет считает ее то чистой душой, то сообщницей отца, посвященной в его расчеты. Но если, рассуждает Шпет, правильно второе предположение, то где та мысль, которой можно было бы ее пристыдить? — «Что мы еще собой представляем? Что воплощаем? Осталась ли хоть крупица смысла, хоть гран значения в описанном мною наборе?».

Знаками неустойчивости, приметой расслаивающейся действительности являются в этом романе любимые Дюрренматтом «перевертыши». Все двоится, бросает неверные отражения, выстраивается в комические подобия. Вдруг, будто бы ни к тому ни к сему, на страницах романа появляется пара ученых-социологов, они расследуют, какую пользу принесло университету убийство видного германиста. Муж и жена — почти что куклы и так сжились друг с другом, что госпожу профессоршу можно принять за брата-близнеца ее супруга. Вместо зловещей большеголовой карлицы-миллионерши под ее именем прожигает жизнь другая. Да и позиция самого рассказчика адвоката Шпета двойственна. Это последний идеалист, еще не оставивший борьбы за справедливость (его имя значит по-немецки «поздно»). Но принявши поручение Колера, он волей-неволей допустил его невиновность. Как говорит другой участник этой нечистой затеи: «Для нас Колер больше не убийца. Теперь мы должны подыгрывать».

От описанных в романе лиц и явлений, ото всех этих колеров, штюсси-пойпинов и им подобных, от концерна «Штайерман — жертвам», производящего не только протезы, но танки, автоматы и минометы, автор переходит к просторам более широким. Взгляд в прошлое — и перед читателем краткая история Швейцарии, пара абзацев — и свободно очерчен швейцарский дух, швейцарский образ мыслей. Спрятавшись за спину бунтующего Шпета, автор скептически и сурово (быть может, слишком сурово?) оценивает движущие силы швейцарской действительности: «Идеалы страны всегда имели практическую основу. В остальном же жили так, что для каждого предполагаемого врага было выгодней не соваться, — аморальная по сути, но здоровая, жизненная установка».

Но и граница, отделяющая автора от героя, часто размыта — Дюрренматт будто вступает в рукопись Шпета. На последних страницах эта игра приобретает серьезное звучание. Перед нами сам писатель под звездным небом, на террасе своего дома. Удивительны эти лирические отступления, столь неожиданные для чуравшегося откровенностей автора. Речь здесь идет уже не о событиях романа и не об одной Швейцарии. Почти забыв о своих героях, оставив выдумку, Дюрренматт говорит о страшной игре, в которую втянуто современное человечество. В путанице существенного и случайного, в смешении интересов всеобщих и личных Дюрренматт, приучивший своих читателей к «двойной оптике», предлагает увидеть еще один разрыв — между настоящим и будущим человечества. Никогда еще, полагал писатель, будущее не было столь проблематично.

Будущее человечества занимает Дюрренматта и в трех последних произведениях — новелле «Поручение», повести «Зимняя война в Тибете» и романе «Долина хаоса».

Новелла «Поручение» («Der Auftrag», 1986) отличается холодноватой отстраненностью. Это в высшей степени выверенная вещь. Достаточно сказать, что ее двадцать четыре главки — это двадцать четыре предложения. На страницы растянулись фразы, в которых нет ни единой точки. Части огромного предложения ловко сопряжены, из одного, как и в самом дюрренматтовском мире, с неизбежностью вытекает другое. Целое прозрачно. Новеллу с полным основанием можно назвать классичной. Но это классичность поздняя, классичность XX в., родившаяся из усталости и отчаяния. В ровности тона тут есть нечто от ровности освещения и тревожной застылости мира на столь же «классичных» полотнах сюрреалиста Кирико. Города Кирико 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 другого оружия всех стран, им обладающих. Громоздятся груды развороченных металлических конструкций. Время от времени слышатся взрывы. Все это так же чуждо и странно человеческому взору, как лунный ландшафт. В этих-то условиях и действуют дюрренматтовские персонажи. Сюжет детективен, но игрушечен, он будто наклеен на трагический фон.

Молодая журналистка Ф. отправляется в экзотическую страну на место преступления, где жизнь ее тотчас оказывается висящей на волоске. Надо всем происходящим тень терроризма. Но наиболее впечатляет эпизод, когда героиня попадает к любителю-фотографу, главной своей задачей считающему перехитрить всех наблюдателей 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».

В 1981 г. пришел к завершению давний замысел, разрабатывавшийся в неоконченном романе «Город» и рассказе «Из записок охранника»: автор «записал» теперь текст окончательного варианта — повесть «Зимняя война в Тибете» («Winterschlacht in Tibet»).

Когда-то, в 1940–1950-х годах, Дюрренматт, по собственному его признанию, не справился с вызревавшим уже тогда замыслом. Для окончательного воплощения ему не хватало тогда ни дистанции к материалу, ни духовной и художественной зрелости. Не хватало ему и того политического опыта, тех трагических проблем и предчувствий, которые рождены современной действительностью.

Несмотря на сравнительно небольшой размер, повесть воспринимается как грандиозная фреска. Планета после атомной катастрофы. Одичавшие, озверевшие люди рушат последние остатки техники, в которой видят причину происшедшего. Но где-то на плоскогорьях Тибета (это место, комментировал Дюрренматт, может быть и гораздо ближе) продолжают биться люди. Управление Города разжигает въевшееся в сознание людей убеждение, что рядом не такие же полумертвые, а враги, с которыми надо бороться, ради которых жить. Против кого воюют люди? Что и кого они защищают? Ради чего теряют руки-ноги и головы? Враг — это

фикция. Родины нет. Существует незримая Администрация и наемники, представители разных народов и рас, изничтожающие себя и себе подобных. «Я наемник» — первые слова этой повести — солдат наемной армии, человек, продавший себя посторонней власти...

Дюрренматт написал о замерзших городах, о потерявших разум людях, о мире, похожем на бордель и застенок сразу. Но не меньше, чем о мире после атомной катастрофы, в повести говорится о мире до нее. Ведь абсурдная ситуация, когда укрывшиеся в бункерах правительства (так преобразился еще раз образ лабиринта) взывают по радио к своим уничтоженным ими народам, выросла из предшествующего времени.

Много страниц в повести уделено процессам, происходящим во вселенной. Дюрренматта увлекает теория больших чисел, по поводу которой он написал когда-то специальную статью. Но космос занимает автора не только сам по себе, а как параллель к чреватому катастрофами состоянию земли.

Превратившийся в калеку наемник, едва передвигающийся по бесконечному подземному лабиринту, царапает на стене свои записи протезом, которым служит привязанный к культе автомат. Обезумевший от страха, он в любую секунду готов стрелять. Призрачные фигуры врагов, как тени на задней стене пещеры Платона (философа, о котором не раз вспоминают в повести), кажутся ему реальней жизни у входа в лабиринт и пещеру. Мир реальности и мир сознания еще раз оказываются в этой повести, как в раннем творчестве, не разделенными прочными границами. Автор выстраивает свой мир без этих границ, как единство реальности и провидения.

Последнего взлета Дюрренматт достиг в романе «Долина хаоса» («Durcheinandertal», 1989). Вновь — свойственная молодому Дюрренматту бесконечная пестрота существования, жизнь, представленная в неисчислимых подробностях. Сюжет невероятен и все же правдоподобен, ситуации фантастичны и в то же время ужасающе точны. И над этим кружением гротескно-гибельных событий горький и ироничный взгляд автора.

В «Долине хаоса» являются многие прежние образы Дюрренматта — запутанный лабиринт, двойничество, сумасшедший дом, девушка и собака (ранний рассказ «Собака», 1952), швейцарская деревня на ближнем и космическое пространство на дальнем плане. Не исчерпал свои возможности и детектив: охота идет за любимым псом бургомистра, обезобразившим зад знаменитого киллера. Но масштабы разоблачений иные — они поистине всеохватны. Миллионеры и миллиардеры жаждут на расположенном

рядом с деревней курорте «Дом бедности» очищения от своего богатства, ничем, однако, кроме временного отсутствия персонала не поступаясь. Преступники и убийцы уже почти не нуждаются в маскировке: все всем известно и лишь иногда в подвале курортного здания производятся пластические операции, дабы превратить двоих в двойников в целях обеспечения алиби. Разглагольствует странный персонаж Моисей Мелькер — автор «новой теологии», согласно которой Бог любит бедных, а с богатыми просто не знает, что делать. На сцене появляется некто Великий старец, в котором подозревают главного мафиози, заправилу мира. В конце этот образ сближается в воображении Мелькера с самим Господом Богом, а для читателей с фигурой автора: он обладатель дюрренматтовской внешности и всех его хворей. Автор как будто бы тоже полагает, что Бог создает мир из неудержимой радости творчества и с той же неудержимой радостью его уничтожает. Роман кончается наступлением на курорт вооружившихся вилами крестьян, которым напомнили об их древних победах под Земпахом и Моргартеном. Но и курорт, и деревня гибнут во всепожирающем огне. И только девушка и собака смотрят со своего порога на все происшедшее.

Дюрренматт видел мир как парадоксальное сочетание жизни и катастрофичности, неисчерпаемого богатства возможностей и их сужавшегося круга. Его творчество жизнелюбиво, но исполнено страха за будущее человечества.

[1] Важнейшие издания: *Дюрренматт Фр.* Собр. соч.: В 5 т. Харьков; М., 1998; *Dürrenmatt Fr.* Werkausgabe: In 30 Bdn. Zürich, 1980. О Фр.Дюрренматте см.: *Hansel J.* Friedrich Dürrenmatt Bibliographie. Bad Homburg; Berlin; Zürich; Gehlen, 1968; *Whitton, Kenneth.* Bibliographie // *Whitton, Kenneth.* The theater of Friedrich Dürrenmatt. London, 1980. Отдельные исследования: *Bänziger H.* Frisch und Dürrenmatt. Bern; Stuttgart, 1976; *Durzak M.* Dürrenmatt, Frisch. Weiss; Stuttgart, 1972; *Mayer H.* Über Dürrenmatt und Frisch. Pfullingen, 1877; *Gertner H.* Das kosmische im Werk Friedrich Dürrenmatts. Frankfurt; Bern; New York, 1984; *Brock-Sulzer E.* Friedrich Dürrenmatt. Zürich, 1986.

[2] Впоследствии Дюрренматт объяснял свое обращение к условной параболе специфическим положением швейцарского писателя. Подобно автору из Люксембурга, разъяснял Дюрренматт, швейцарский писатель не может разрешить себе непосредственно отображать действительность своей страны, потому что эта страна — слишком маленькая часть остального мира и ее собственные проблемы неинтересны для всего человечества (*Dürrenmatt.* Amerikanisches und europäisches Drama // Theater-Schriften und Reden. Bd. 1, 2. Zürich, 1966. Bd. 2. S. 159–164). В этом рассуждении Дюрренматт не ссылается на предшественников. Между тем, потребность выразить общее содержание давно привела драматургов больших и малых стран к той самой «остраненной» форме параболы, которую Дюрренматт застал уже в сложившемся виде.

[3] *Bänziger H.* Frisch und Dürrenmatt. Bern; München, 1967. S. 206. В 1971 г. вышло шестое издание этой книги.

[4] Характерные выдержки из рецензий 1947 г. перепечатаны газетой «Вельтвохе» в связи с постановкой в 1967 г. той же пьесы, кардинально переосмысленной теперь автором и получившей название «Перекрещенцы» (1967) (Die Weltwoche. 1967. 10. Februar.).

[5] К прямой полемике с Сартром Дюрренматт обратился только однажды. В 1951 г. в газете «Вельтвохе» он опубликовал рецензию на поставленную в Цюрихе пьесу Сартра «Дьявол и господь Бог». В произведении Сартра Дюрренматт видел сомнительную попытку превратить драматургическое действие в безупречное доказательство философских тезисов (собственная логика материала, считает рецензент, будет всегда разрушать стройность доказательств). Пьеса для Сартра, пишет Дюрренматт, средство популяризации философских воззрений. Этим можно объяснить «страшную примитивность действия» в пьесе, ее «тяжеловесный серьез», ее «невероятную пошлость» (*Dürrenmatt Fr.* Der Teufel und der liebe Gott. Schauspiel von Jean-Paul Sartrte // Theater-Schriften und Reden. S. 311–313).

[6] Тот же обязательный привкус комического содержит и его проза: «Комедией в прозе» названа в подзаголовке повесть «Грек ищет гречанку» («Grieche sucht Griechin», 1955), одна из самых прозрачных и светлых вещей Дюрренматта. В мире, где человеколюбивые начинания привычно «рифмуются» со смертоносными, сохраняют необозримую силу доброта, мягкость и способность к любви. Гречанка Хлоя, как часто у Дюрренматта, раскрывается двояко: она и собственность власть имущих, она и само торжество человечности и любви. Все ненатужно и легко в этой повести. Но это легкость на крайнем пределе, легкость призрачная, подточенная скепсисом и иронией. То, что когда-то кричало в литературе (Соня у Достоевского), дается Дюрренматтом не задерживаясь, походя.

[7] *Dürrenmatt Fr.* Theaterprobleme... // Theater-Schriften und Reden. S. 122.

[8] Ibid. S. 120.

[9] Ibid. S. 122.

[10] Вторая редакция 1957 г. вошла в кн.: *Dürrenmatt Fr.* Komödien 1. Zürich, 1957.

[11] Странность подобной фигуры в театре 1940-х годов отмечал Ганс Бенцигер // *Bänziger H.* Frisch und Dürrenmatt. S. 141.

[12] См.: *Jauslin M.* Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich, 1964. S. 53.

[13] Les Lettres françaises.1964. № 1. 027, avril.

[14] Идея Дюрренматта о «роковой несвободе» современного человека нашла параллель в творчестве другого швейцарского драматурга и прозаика Макса Фриша. В романе «Homo Faber» Фриш осмеивает самоуверенный «техницизм» героя, неспособного стать хозяином своей судьбы.

[15] *Dürrenmatt Fr.* 21 Punkte zu den Physikern // *Dürrenmatt Fr.* Theater-Schriften und Reden. S. 193.

[16] *Dürrenmatt Fr.* Theaterprobleme // Theater-Schriften und Reden. S. 121.

[17] «Судья и его палач» («Der Richter und sein Henker», 1952); «Подозрение» («Der Verdacht», 1953).

[18] Промежуточное положение в этом отношении занимает новелла «Авария» («Die Panne», 1956). Это суд с соблюдением всех процессуальных правил, и в то же время суд не совсем настоящий, суд-игра, где добродушные старички со страстью предаются своим прежним профессиональным занятиям — судят, защищают, обвиняют случайно забредшего в поисках ночлега гостя. Под общий смех постепенно выясняется, что у коммивояжера Трапса на совести не один из рук вон плохой поступок и даже, пожалуй, убийство, если называть вещи своими именами, чего, конечно, ни один человек не делает. Новелла, не случайно создававшаяся одновременно со «Старой дамой», кончается неожиданно: преуспевающий коммивояжер повесился в комнате, отведенной ему для ночлега.

[19] *Дюрренматт Фр.* Визит старой дамы. М., 1959. С. 120.

[20] *Dürrenmatt Fr.* 21 Punkte zu den Physikern // Theater-Schriften und Reden. S. 193.

[21] *Dürrenmatt Fr.* Anmerkungem zur Komödie // Ibid. S. 137.

[22] Цит. по: Französischer Theater der Avantgarde. München, o. J. S. 15.

[23] Er wird bleiben // Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von E.Schumacher. Leipzig, o. J. S. 332.

[24] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 30.

[25] *Зингерман Б.* Жан Вилар и другие. М., 1964. С. 177.

[26] *Dürrenmatt Fr.* Die Physiker. Zürich, 1962. S. 12.

[27] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1960. С. 617.

[28] См., например: *Mayer H.* Anmerkungen zum zeitgenossischen Drama // Sinn und Form. 1962. № 5/6. S. 668.

[29] *Dürrenmatt Fr.* Heller als tausend Sonnen. Zu einem Buch von Robert Jung // Theater-Schriften und Reden. S. 275.

[30] *Dürrenmatt Fr.* 21 Punkte zu den Physikern. S. 194.

[31] Интересно отметить, что Г.Бенцигер оценивает как слабость дюрренматтовской драматургии неуместную порой несерьезность, считая неудачей пьесу «Франк V» потому, что здесь предпринята попытка «прикрыть мерзость песенками» (*Bänziger H.* Frisch und Dürrenmatt. S. 180).

[32] Подробное сопоставление обеих пьес дано в статье: *Mayer H.* Dürrenmatt und Brecht ober Die Zurücknahme // Der Unbequeme Dürrenmatt. Basel, 1962. S. 97–117.

[33] См.: *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1. С. 446–447.

[34] *Allemann Beda.* Es steht geschrieben // Das deutsche Drama von Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1958. Bd. 2. S. 415.

[35] Neue Zürcher Zeitung. 1966. 28. November.

[36] *Loetscher H.* Der Meteor // Über Friedrich Dürrenmatt. Zürich, 1980. S. 85.

[37] *Dürrenmatt Fr.* Von Anfang her (1957); Dokument (1965) // Theater-Schriften und Reden.

[38] Ibid. S. 108.

[39] *Гегель.* Сочинения. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 241.

[40] *Dürrenmatt Fr.* Sätze für Zeitgenossen // Theater-Schriften und Reden. S. 81.

[41] *Altweg J.* Das Minotaurus als Symbol der Vereinzelung // Über Friedrich Dürrenmatt / Hrsg. von I. Keel. Zürich, 1986. S. 341–342.

[42] *Dürrenmatt Fr.* Theaterprobleme // Theater-Schriften und Reden. S. 108.

[43] Ibid.

[44] Ibid.

[45] Ibid. S. 98.

[46] Эту особенность творчества Дюрренматта — «единство борющихся противоречий» — Э.Брок-Зульцер считает ключом к его творчеству: *Brock-Sulzer E.* Dürrenmatt und die Quellen // Der Unbequeme Dürrenmatt. S. 130.

[47] *Dürrenmatt Fr.* Theaterprobleme. S. 111–112.

[48] Ibid. S. 93.

[49] *Гончар А.А.* Ремарки у Дюрренматта // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. 2. М., 2005. С. 280–284.

[50] *Дюрренматт Фр.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 538.

[51] Там же. С. 186.

[52] «Судья и его палач», 1950; «Подозрение», 1951; «Грек ищет гречанку», 1955; «Обещание», 1957. Романы писались для заработка и первоначально печатались («с продолжением») в газете «Швейцеришер Беобахтер».

[53] *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/1. С. 202.

[54] *Dürrenmatt Fr.* Standortbestimmung zu «Frank V» // Theater-Schriften und Reden. S. 185.

[55] В статье о «Наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Шиллер отличает «наивную античную поэзию», возникшую в условиях единства идеала и жизни, от «сентиментальной» поэзии поздней эпохи, когда существует разлад между идеалом художника и действительностью, вследствие чего главным содержанием искусства становится отношение (сатирическое или элегическое) писателя к действительности. Дюрренматт уделяет главное внимание именно этой проблеме.

[56] *Dürrenmatt Fr.* Friedrich Schiller // Theater-Schriften und Reden. S. 221.

[57] Ibid. S. 222.

[58] *Dürrenmatt Fr.* Anmerkung zum Besuch der alten Dame // Theater-Schriften und Reden. S. 181.

[59] *Dürrenmatt Fr.* Vorwort // *Dürrenmatt Fr.* Porträt eines Planeten. Zürich, 1971. S. 9–10.

[60] *Brock-Sulzer E.* Friedrich Dürrenmatt. Die Stationen seines Werkes. Zürich, 1986. S. 213.

[61] *Dürrenmatt Fr.* Vorwort // *Dürrenmatt Fr.* Porträt eines Planeten. S. 7.

[62] *Дюрренматт Фр.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 541.

ГЛАВА 13

ОТТО Ф.ВАЛЬТЕР

Имя Отто Фридриха Вальтера (Otto Friedrich Walter, 1928–1994) неизменно называется среди первых имен тех писателей, которые начинали свой творческий путь на рубеже 50–60-х годов и определили течение швейцарской литературы завершающих десятилетий XX в. Это поколение немецкоязычных прозаиков — среди них В.Мушг, Г.Лёчер, В.М.Диггельман, Г.Беш, Г.Майер — принесло с собой в швейцарскую литературу новый взгляд на мир, новые изобразительные средства, новые темы и сюжеты, прежде всего непосредственно связанные с жизнью современной Швейцарии. Писатели этого поколения расширяли возможности швейцарской литературы нашего времени, открытые их великими старшими современниками — Дюрренматтом и Фришем, но делали это по-иному, нежели они, иными средствами. На фоне традиционных устойчивых ценностей гельветической культуры их творчество воспринималось как дерзко критическое, вызывающее, революционное. Вальтер, оставивший сравнительно небольшое литературное наследие (восемь романов и повестей, две пьесы, некоторое количество стихотворений и рассказов, никогда не собиравшихся в сборники, а также статьи, рецензии, по большей части тоже рассеянные по периодике), находился в самом центре жизни этого поколения, был выразителем его мыслей и чувств; значительную роль сыграла также его общественная и издательская деятельность. В этом смысле значение Вальтера в истории швейцарской литературы шире его творчества. Откликаясь на его смерть, газета «Нойе цюрхер цайтунг» писала: «То, что мы в нем потеряли, очевидно, но все же обрисовать это трудно. Его творчество отражает запоздавшее в Швейцарии и потому неуверенное и болезненное расставание с кажущимся нерушимым буржуазным порядком довоенного времени»[1].

Отто Ф.Вальтер родился в небольшом городке Рикенбах, недалеко от Ольтена, столицы кантона Золотурн, расположенного у юго-западных отрогов Юрского горного массива. Эти сведения важны для понимания его творчества, потому что пейзажи, люди,