

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА»

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 1

Нижний Новгород
2012

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.

УДК 821 (494)

ББК 83.3 (4 Ш)

Ш 346

Швейцарские тетради. Выпуск 1. – Н. Новгород: НГЛУ, 2012. – 61 с.

ISSN 2587-8069

В первом выпуске «Швейцарских тетрадей» представлены статьи и материалы «Дней швейцарской литературы», которые проходили в Нижегородском лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова 17, 27-28 мая 2011 г. и «Дней Франкофонии 2012» в Нижнем Новгороде 20-22 марта 2012 г. Данное издание является частью совместного культурно-образовательного проекта посольства Швейцарии и НГЛУ им. Н. А. Добролюбова.

Редакционная коллегия

Редакторы: **Томас Гроб**, доктор филологических наук, проректор Базельского Университета (Базель, Швейцария); **Светлана Николаевна Аверкина**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, руководитель НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии»

Технический редактор: **Александра Александровна Логинова**, лаборант-исследователь НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии и Швейцарии»

Члены редакционной коллегии: **Святослав Игоревич Городецкий**, доктор филологических наук, Литературный Институт им. М. Горького (Москва, Россия); **Светлана Борисовна Королева**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, Международная научно-исследовательская лаборатория «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации»; **Барбара Лаххайн**, почетный профессор НГЛУ, председатель Общества германо-российских встреч (Эссен, Германия); **Наталия Викторовна Морженкова**, доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва, Россия); **Хайке Шписс**, доктор филологических наук, Музей Гете (Дюссельдорф, Германия); **Андреас Тунсек**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Сергей Матвеевич Фомин**, кандидат филологических наук, доцент НГЛУ

Рецензенты: **Тобиас Привителли**, доктор политических наук, Заместитель Посла Швейцарии в России; **Келсалл Малколм**, доктор филологических наук, заслуженный профессор Кардиффского Университета (Кардифф, Великобритания); **Фолькмар Хансен**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Рафаела Божич**, доктор филологических наук, профессор Задарского Университета (Задар, Хорватия)

© НГЛУ, 2012

Published by the decision of the Editorial Board of LUNN.

УДК 821 (494)

ББК 83.3 (4 III)

III 346

Swiss notebooks. Volume 1. – Nizhny Novgorod: LUNN, 2012. – 61 p.

ISSN 2587-8069

The first issue of *Swiss Notebooks* presents articles and materials of *Days of Swiss Literature*, which were held at LUNN on May 27-28, 2011 and *Days of Francophonie 2012* in Nizhny Novgorod on March 20-22, 2012. This publication is part of a joint cultural and educational project of the Embassy of Switzerland and LUNN.

Editorial Board

Redactors: **Dr Thomas Grob**, Doctor of Philology, Vize-Rector of Basel University (Basel, Switzerland); **Dr Svetlana Averkina**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, «Center of German language and culture of Germany, Austria, Switzerland»

Technical Redactor: **Alexandra Loginova**, Junior Researcher of «Center of German language and culture of Germany, Austria, Switzerland»

Members of Editorial Board: **Dr Svytoslav Gorodezky**, Doctor of Philology, Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russia); **Dr Svetlana Koroleva**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, The International Research Laboratory of Basic and Applied Aspects of Cultural Identification (Nizhny Novgorod, Russia); **Barbara Lachhein**, Honorary Professor of LUNN, «Society of German-Russian Relationship: Essen-Nizhny Novgorod» (Essen, Germany); **Dr Natalia Morzhenkova**, Doctor of Philology, Professor of Russian State University for Humanities (Moscow, Russia); **Dr Heike Spiess**, Doctor of Philology, the cultural Department in Goethe-Museum (Düsseldorf, Germany); **Dr Andreas Turnsek**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Sergey Fomin**, Doctor of Philology, Professor of LUNN

Reviewers: **Dr. Tobias Privitelli**, Doctor of Politology, Deputy Ambassador of Switzerland to Russia; **Dr Kelsall Malcolm**, Doctor of Philology, Professor Emeritus of Cardiff University (Cardiff, the UK); **Dr Volkmar Hansen**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Rafaela Božić**, Doctor of Philology, Professor of University of Zadar (Zadar, Croatia)

© LUNN, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Б. А. Жигалев</i> Приветственное слово.....	6
<i>П. Хельг</i> Приветственное слово.....	9
<i>С. Н. Аверкина, И. Ю. Зиновьева</i> «Русская» Швейцария.....	11
<i>З. И. Курнозе, С. М. Фомин</i> «Исповедь» Жана-Жака Руссо: история и современность	15
<i>К. А. Ковалев</i> «Швейцарское» в романах Коррины Бий (на примере романа «Геода»).....	23
<i>А. Е. Лобков</i> «Театр парадокса» Ф. Дюрренматта.....	31
<i>Т. П. Смирнова</i> Фридрих Дюрренматт – художник.....	40
<i>В. В. Савина</i> Über den großen Dichter Friedrich Dürrenmatt / О великом поэте Фридрихе Дюрренматте	49
<i>С. М. Фомин</i> Швейцария и Франция в судьбе русского поэта Анатолия Штайгера (1907-1944).....	55

CONTENTS

<i>B. A. Zhigalev</i> Welcoming Address	6
<i>P. Helg</i> Welcoming Address.....	9
<i>S. N. Averkina, I. Yu. Zinovieva</i> «Russian» Switzerland	11
<i>Z. I. Kirnoze, S. M. Fomin</i> <i>The Confessions</i> by Jean-Jacque Rousseau: History and Modernity.....	15
<i>K. A. Kovalev</i> «Swiss Issue» in Novels by Corrina Bille (through Example of <i>Théoda</i>).....	23
<i>A. E. Lobkov</i> Theater of the Absurd of F. Dürrenmatt	31
<i>T. P. Smirnova</i> Friedrich Dürrenmatt as Artist	40
<i>V. V. Savina</i> Über den großen Dichter Friedrich Dürrenmatt / About one great Poet: Friedrich Dürrenmatt	49
<i>S. M. Fomin</i> Switzerland and France in Destiny of the Russian Poet – Anatoly Shteiger (1907-1944).....	55

Ректор НГЛУ

Борис Андреевич Жигалев

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО



Предлагаемые Вашему вниманию «Швейцарские тетради» являются частью масштабного международного проекта, первым шагом которого стало открытие в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова Культурно-информационного центра Швейцарии, по инициативе посольства Швейцарской Конфедерации в Москве. У центра в Нижнем Новгороде далеко идущие планы.

Это укрепление культурных и образовательных контактов со страной, которая для любого лингвистического вуза представляет собой настоящий Эльдorado: основные ее государственные языки успешно преподаются уже многие годы в нашем университете. Культурный центр сможет предоставить полную и точную информацию о самых разных сферах жизни Швейцарии: от экономики до системы образования, которая в эпоху открытых границ и всеобщей мобильности не может не представлять интереса, особенно для студенческой молодежи Нижнего Новгорода и Нижегородской области. Центр будет ориентирован и на сотрудничество со школами.

Понятно, что успешная деятельность нового культурного центра возможна только в тесном контакте с администрацией Приволжского округа, Нижегородской области и города Нижнего Новгорода. В планы работы, кроме организации культурных мероприятий, войдет приглашение журналистов, писателей, общественных деятелей, проведение научных

симпозиумов и конференций по самой разной научной тематике и проблематике, наиболее значимые и интересные материалы которых будут регулярно публиковаться в «Швейцарских тетрадах».

Первый выпуск «Тетрадей» резюмирует итоги «подготовительного» периода, который и привел к появлению швейцарского культурного центра. А сделано за прошедший год было немало. НГЛУ принимал посла Швейцарской Конфедерации г-на Гигера и сопровождавших его представителей фонда «Про Гельвеция». До и после этого визита университет посетили многие сотрудники посольства, каждый из которых прочитал курс лекций об особенностях швейцарской цивилизации. Под эгидой посольства в НГЛУ прошли дни швейцарской культуры, которые пользовались большим успехом у студентов и преподавателей вузов города.

Первый праздник швейцарской культуры был посвящен юбилею известного писателя XX века Макса Фриша. Участвовавшие в чтениях студенты и преподаватели пытались понять причины российской популярности столь «сложного» художника, который стал понятен нашим читателям благодаря переводческому дару С. Апта, Е. Кацевой, Л. Лунгиной, Э. Львовой. Затем прошел круглый стол, собравший тех, кто ценит и любит театр и прозу Фридриха Дюрренмата.

Нижний Новгород всегда притягивал творческую элиту западной Европы. Вот и сегодня, когда известным швейцарским писателям и художникам предлагают на выбор российские города, кроме Москвы и Санкт-Петербурга, третьим, к нашей радости, оказывается Нижний Новгород. Пишущий на итальянском модный сегодня в Европе автор Андреа Фациоли первым посетил НГЛУ. Все, кто присутствовал на этой встрече, были покорены талантом не только швейцарского писателя, но и его нижегородской переводчицы выпускницы НГЛУ А. Александровой: участники стали свидетелями чуда обретения иноязычным автором своего русского «голоса».

Нужно особо отметить совместный круглый стол, который состоялся в НГЛУ в марте 2012 года в рамках традиционных Дней франкофонии в России. Тогда встретились два популярных автора, пишущих на французском языке: швейцарская писательница Паскаль Крамер и француз Эрик Фотторино, известный журналист, который долгие годы

возглавлял редакцию газеты «Монд». Они много и подробно рассказывали о своей творческой «лаборатории», отношении к многополярному и мультикультурному миру, успехам и проблемам современной Европы.

Нельзя не отметить и появление первых молодых ученых, которые решили посвятить свои диссертационные исследования швейцарской литературе и ее особенностям. Их статьи также украсили первый выпуск «Швейцарских тетрадей».

Предпринимая такое масштабное действие, мы, конечно, рассчитываем на его успех и долголетие, а потому надеемся на широкое участие в работе Центра всех тех, кто интересуется Швейцарией, ее наследием и современными достижениями, кто изучает иностранные языки, любит и интересуется литературой и готов открывать для себя новые страны и горизонты.

*Чрезвычайный и полномочный посол Швейцарии в
Российской Федерации*

Пьер Хельг

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО



Chers lecteurs,

Je salue avec beaucoup d'enthousiasme la publication du premier numéro du recueil *Cahiers suisses* par l'Université linguistique d'Etat Dobroljubov de Nizhny Novgorod.

Par ces lignes j'aimerais souligner l'admirable travail que l'Université a réalisé avec la rédaction des *Cahiers*, dont les textes soigneusement choisis donnent une image de la Suisse heureusement éloignée des clichés. C'est une des raisons pour lesquelles ce projet a pour nous une valeur indiscutable, d'autant plus qu'il contribue à développer la magnifique coopération entre l'Ambassade de Suisse à Moscou et l'Université de Nizhny Novgorod initiée en mai 2011 lors des

Journées de la littérature suisse.

Depuis plusieurs années, l'un des objectifs principaux de notre Ambassade est de créer des liens avec les différentes régions de Russie. Dans ce cadre, les échanges avec l'Université de Nizhny Novgorod sont pour nous très importants. Le prochain pas substantiel de notre collaboration sera la création du Centre suisse de culture et d'information qui sera inauguré au sein de l'Université au mois de mai de cette année. Le Centre permettra de présenter la Suisse sous différents angles: culture, éducation, économie, politique, et de mettre en exergue ses diverses facettes, dont la

multi-culturalité et le plurilinguisme. Je forme mes vœux pour que le Centre soit un vrai succès et espère qu'il sera utile à tous ceux qui s'intéressent à la Suisse.

Permettez-moi de remercier ici l'Université linguistique pour son professionnalisme, son efficacité et l'attention qu'elle porte à notre pays. Je tiens également à vivement encourager les futurs projets à même de renforcer les relations entre la Suisse et tant cette vénérable institution de Nizhny Novgorod que votre magnifique région.

Excellente lecture à tous.

*Pierre Helg,
Ambassadeur de Suisse en Fédération de Russie*

«РУССКАЯ» ШВЕЙЦАРИЯ

С. Н. Аверкина, И. Ю. Зиновьева

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

«Russian» Switzerland
S. N. Averkina, I. Yu. Zinovieva
Linguistics University Nizhny Novgorod

Традиционно Швейцария связана у российского читателя с идиллическими образами альпийских горных склонов, маленькими уютными деревушками, великолепными озерами, руинами старинных замков и, вместе с тем, с гуманистическими, просветительскими, педагогическими традициями, с мудрой и справедливой политикой.

В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин восторженно восклицает:

«Итак, я уже в Швейцарии, в стране живописной природы, в земле свободы и благополучия!

Кажется, что здешний воздух имеет в себе нечто оживляющее: дыхание мое стало легче и свободнее, стан мой распрямился, голова моя сама собой подымается вверх, и я с гордостью помышляю о своем человечестве»¹.

Для многих Швейцария – символ богатства и стабильности: банки, часы, нежный шоколад. Не случайно многие великие люди – писатели и политики – закончили свою жизнь здесь, в поисках покоя и умиротворения. Кто не хотел бы посетить Давос, где происходит действие знаменитого романа Т. Манна «Волшебная гора», увидеть Шильонский замок, печально известный благодаря лорду Байрону, Г. Х. Андерсону и многим другим авторам?

Клише и стереотипов о Швейцарии очень много. И в русской культуре существует свой «швейцарский миф», противоречивый и неоднозначный. Для кого-то Швейцария – рай:

¹ Мишек М. О парадигмах загадочной Швейцарии. М., 1997. (здесь и далее цитаты по указанной книге)

«Счастливые швейцарцы! Всякий ли день, всякий ли час благодарите вы небо за свое счастье, живучи в объятиях прелестной природы, под благодательными знаками братского союза, в простоте нравов и служа одному Богу?».

Для кого-то, напротив, Швейцария слишком статична и скучна. Н. В. Гоголь жалуется:

«Что тебе сказать о Швейцарии? Все виды, да виды, так что мне от них уже становится тошно, и если бы мне попалось теперь наше подлое и плоское местоположение с бревенчатой избой и сереньким небом, то я был бы в состоянии им восхищаться, как новым видом!»

Или Н. Герцен:

«Рейн – естественная граница, ничего не отделяющая, но разделяющая на две части Базель, что не мешает несколько невыразимой скуке обеих сторон. Тройная скука налегла на все: немецкая, купеческая и швейцарская. Ничего нет удивительного, что единственное произведение, выдуманное в Базеле, представляет пляску умирающих со смертью, кроме мертвых, здесь никто не веселится».

Но это только – мимолетное настроение, тоска по русской непредсказуемости.

В разное время в Швейцарии жили и творили Н. В. Гоголь, работавший над вторым томом «Мертвых душ», П. И. Чайковский. Швейцария приютила русских революционеров – В. И. Ленина и М. А. Бакунина, который похоронен в Берне. И этот ряд можно продолжать, так как культурное пространство Швейцарии воспринимается в русской культуре как мифопоэтическое. В нем одновременно переплетаются разные судьбы, сюжеты. Так, в эссе «О парадигмах загадочной Швейцарии» М. Мишека описывается, как А. Н. Скрябин спешит по женеvской улице навстречу бегущему за акушеркой Ф. М. Достоевскому, а потом оба отпевают в церкви на рю Рудольф-Тепфер своих дочерей. Пансионерка Муся Цветаева торопится к маме по набережной Уши мимо задумавшегося Азефа. Н. Герцен и А. И. Солженицын печатаются в одной газете. На вершине горы Риги встречают восход плечом к плечу Ф. И. Тютчев и И. А. Бунин. Крик базельского осла будит князя Мышкина, бунинские героини едут умирать на Женевское озеро, В. Ф. Ходасевич пишет стихотворения о Швейцерхофе.

Знаменитый отель на набережной Люцерна становится для русского читателя именем нарицательным. Швейцерхоф – мир, в котором в определенном смысле все постояльцы. Летом 1857 года в нем останавливался Лев Толстой. Здесь он начал писать известный рассказ «Люцерн», благодаря которому отель Швейцерхоф стал памятным местом русской литературы. Швейцария – зеркало, где отражается тот, кто в него смотрит.

Владимир Набоков сказал однажды, что Маттерхорн похож на Пушкина в профиль. Россия, по его мнению, буквально «отпечаталась» в горных ландшафтах страны, ведь столько событий и судьбоносных решений связано в русской культуре со Швейцарией, ее чарующими пейзажами и богатой историей. И действительно, российско-швейцарские связи имеют давние традиции. Дипломатические отношения между Женевской республикой и Московским царством были установлены в 1867 году. Магистрат Женевы и царь Иван Алексеевич обменялись тогда грамотами. Уже при Петре I здесь появились первые переселенцы из Швейцарии. Достаточно вспомнить легендарного генерала Франца Яковлевича Лефорта, чьим именем назван один из районов Москвы. Москвичи прекрасно помнят имя Доменико Жиларди, отстраивавшего после наполеоновских пожаров столицу. Огромный вклад в укрепление отношений между нашими странами внес и Фредерик Сезар Лагарп – придворный воспитатель и учитель великих князей Александра и Константина Павловича.

Швейцарцы формировали и русскую армию. Особенно прославился бывший наполеоновский генерал Антуан Анри Жомини (1779-1869), который с 1813 г. состоял на русской военной службе в чине генерала от инфантерии (пехотного генерала) и прославился как военный историк и теоретик².

² Мерцалов А. Н., Мерцалова Л. А. А.-А. Жомини. Основатель научной военной теории (1779-1869-1999). М., 1999.



Сын Антуана Жомини Александр был выдающимся российским дипломатом и даже исполнял обязанности министра иностранных дел. С именем этого семейства связаны и первые нижегородско-швейцарские связи.

За добросовестную службу и верность русской армии, император Александр I пожаловал барону Антуану Анри Жомини одно из лучших имений в Российской глубинке в селе Гагино Нижегородской губернии. Строительство дома, который совместил в своей архитектуре традиции трех государств (Россия, Франция, Швейцария), шло с 1814 по 1820 г. В то время усадьбу посетили такие великие люди, как царь Александр I, граф Пашков, поэт А. С. Пушкин, князь Вяземский, Горчаков. До настоящего времени это одно из наиболее посещаемых туристических мест на карте области, удобных для проведения конференций и круглых столов.

Сегодня нижегородско-швейцарские отношения продолжаются. Музыканты из Швейцарии принимают участие в международном фестивале имени А. Сахарова, художники выставляют свои работы в нижегородских музеях и в Центре современного искусства «Арсенал». Развиваются и экономические связи: от электродов всемирно известной фирмы «Эрликон» и авиакомпонентов фирмы «Либхер» до научных контактов саровских ученых с центром в г. Церне, где построен большой адронный коллайдер.

Открытие Культурно-информационного центра Швейцарии, безусловно, будет способствовать развитию дальнейших связей с деятелями культуры этой удивительной и притягательной страны.

«ИСПОВЕДЬ» ЖАН-ЖАК РУССО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

З. И. Кирнозе, С. М. Фомин

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

The Confessions by Jean-Jacque Rousseau: History and Modernity
Z. I. Kirnoze, S. M. Fomin
Linguistics University Nizhny Novgorod

Трудно поверить, что в 2012 году уроженцу Женевы, великому французскому философу, писателю и педагогу исполняется 300 лет, настолько руссоизм как система взглядов актуален и востребован современностью. Ж.-Ж. Руссо своими трактатами и романами подготовил наше время с его ориентацией на социальное государство, которое несет полную ответственность за деяния и судьбы граждан. Он первым покусился на государственные устои, сломав таким образом укорененную в веках сословную парадигму с его доминантой личной ответственности перед Богом и государством не только за свою судьбу, но и за благополучие ближнего круга. Прав один из самых пронизательных его критиков Шарль-Огюст Сент-Бев, который писал:

«<...> когда мы не без сожаления замечаем, что Руссо насильствовал, взрывал и как бы распахивал почву языка, нам сейчас же следует добавить, что он вместе с этим как бы удобрял ее и закладывал в нее семена»³.

Это определение касается, понятно, не только и даже не столько языка, сколько политики, психологии и литературы. Действительно, в истории культуры трудно найти другого такого писателя, чье слово звучало бы столь современно.

В отличие от многих своих современников, открыто поддерживающих абсолютизм, как, например, Сен-Симон в своих «Мемуарах», Ж.-Ж. Руссо объявляет абсолютистскую систему личным врагом и пережитком прошлого. Он решительно отвергает претензии монархов, полагающих их власть дарованной Богом, как не может принять и социального

³ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература. 1970. С.331. 582 с.

неравенства, которое его – сына швейцарского часовщика-ремесленника – лишает перспектив и всякой надежды реализовать творческий потенциал. Центральной фигурой собственной философской доктрины он делает сознательного гражданина, ответственного не только перед публикой, но и перед своей совестью. Именно этот идеал служит для Ж.-Ж. Руссо главной мерой при оценке поведения людей, с ним он сверяет чужие и собственные поступки. Эта же мысль становится ключевой в самом известном его произведении, получившем название «Исповедь».

«Мемуары» Сен-Симона и «Исповедь» Руссо, близкие по жанру, разительно отличаются содержанием и идейной направленностью. Это сказывается и в приемах психологического анализа. Сосуществование у Сен-Симона этики христианина и феодала порождает в его персонаже неизбежную двойственность, присущую и самому авторскому «я», от лица которого ведется рассказ. Герцог преодолевает ее, приняв подобное расхождение почти за норму. Художественное пространство замкнуто картиной двора.

У Жан-Жака Руссо воплощения личности и гражданина тоже совпадают не абсолютно. Бог в душе также не всегда оправдывает то, что вполне разумно с общественной точки зрения. Между деятельностью просветителей, в разной мере сознательно готовящих Францию к свержению феодального строя и естественными потребностями жизни, разум Руссо и его обостренная совесть гениально угадывают ту пропасть, куда и спустя столетия будут заглядывать философы и художники. Ни мысль, ни чувство Руссо не имеют тех опор, которые абсолютизм дал Сен-Симону.

Автор «Исповеди» куда меньше уверен в своей правоте. И в книге своей ставит главной задачей не свидетельство на суде Истории, но суд над человеческой природой, в качестве образца которой бесстрашно предлагает самого себя. При этом Руссо идет не от факта к анализу, а от внутреннего состояния, от чувства к событию.

«Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, – и этим человеком буду я сам. Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмелюсь думать, что я не похож ни на

кого на свете. Если я не лучше, то, по крайней мере, не такой, как они. Хорошо или дурно сделала природа, разбив форму, в которую меня отлила, об этом можно судить, только прочтя мою исповедь»⁴.

Так начинается одно из самых удивительных произведений литературы восемнадцатого века, которое могло бы принадлежать нашему времени, так как в нем угаданы основные характеристики так называемого лирического романа, и более узкой ее разновидности – романа автопсихологического. Это книга, в которой автор биографический почти полностью совпадает с лирическим героем, рассказывающим о перипетиях собственной жизни. А герой – сам Жан-Жак.

«Исповедь» состоит из двух частей, третья осталась недописанной. Повествование в ней доведено до 1765 года и начинается с обстоятельного рассказа о рождении Ж.-Ж. Руссо в Женеве и первых годах его жизни. Читатель узнает, что художник рано потерял мать, которая умерла при родах. В «Исповеди» он так описывает горе отца:

«Когда он говорил мне: „Жан-Жак, поговорим о твоей матери“, – я отвечал ему: „Значит, мы будем плакать, отец?“ И эти слова вызывали у него слезы»⁵.

Руссо подробно пишет о своем детстве. Он увлекается чтением античных авторов, учится вначале у доброго наставника, затем у гравера, которому в короткий срок *«удалось омрачить радостное детство и огрубить ласковый, живой характер»* Руссо⁶. Но автор «Исповеди» не склонен винить в этом единственно злого хозяина:

«Самые низкие склонности, самое гнусное озорство заняли место милых забав, не оставив о них даже воспоминания. Видимо, несмотря на самое благопристойное воспитание, у меня была большая склонность к нравственному падению, так как оно свершилось очень быстро, без малейшего затруднения...»⁷.

⁴ Руссо Ж. Ж. Исповедь // Избранные сочинения в 3 томах М.: ГИХЛ. 1961. Т. 3. С.9. 728 с.

⁵ Руссо Ж. Ж. Исповедь // Избранные сочинения в 3 томах М.: ГИХЛ. 1961. Т. 3. С.11. 728 с.

⁶ Там же. С. 32.

⁷ Там же. С. 32.

Эта подмеченная Руссо «порча», заложенная в самой человеческой природе, напоминает о сочинении блаженного Августина, у которого самоанализ всегда носит нравственный характер и имеет главной целью «вспомнить плотскую испорченность души»⁸. Сен-Симон гораздо более рационален, как и мадам де Лафайет, автор «Принцессы Клевской».

Огромное пространство «Исповеди», вобравшее почти семь десятилетий европейской жизни и свидетельства о многих современниках, – прежде всего книга о самом себе. Руссо покидает Женеву, много путешествует, меняет профессии. Он пользуется покровительством сильных мира сего, знакомится с просветителями, участвует в создании «Энциклопедии». Художник пишет философские трактаты, педагогический роман «Эмиль, или о воспитании», эпистолярный роман «Юлия, или Новая Элоиза» и завершает творческий путь «Исповедью».

В рассказе об этой жизни Руссо пытается быть предельно правдивым и искренним. Но и у него круг описаний с неизбежностью ограничен собственным опытом. Он признается, что ему приходится поступаться убеждениями ради благополучия, а иногда и просто дарового обеда. По настоянию встреченного в Савойе пастора и добродетельной госпожи де Варанс юный протестант отправляется в Турин, где четыре месяца пребывает в католическом приюте. Десять лет он живет на достаточно двусмысленном положении у мадам де Варанс, в которой, как он утверждал, одновременно уживаются сердце матери и душа любовницы. Он не может отказать себе в удовольствии быть принятым в аристократических салонах Парижа, презирая при этом их хозяев. Убежденный враг королевской власти, он чувствует, как сам признается, тайное расположение к той самой нации, которую считал раболепной и правительство которой порицал.

Руссо часто несправедлив по отношению к людям, делавшим для него добро, в частности, к просветителям, соратникам по «Энциклопедии». Вольтер, Дидро, весь кружок Гольбаха видятся ему людьми коварными, плетущими против него интриги, желающими опорочить его доброе имя. Охваченный манией преследования, он сохраняет презрение к

⁸ *Августин Аврелий* Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.: Renaissance. 1991. С.69. 488 с

богатству и почестям, платя за этот отказ настоящую цену самоограничения, бедности, напряжения нервов. Особенно печален его земной конец.

Руссо знакомится со служанкой и швеей Терезой Лавассер, которая привлекла его сочетанием доброго характера и наивности, делает ее спутницей жизни, не замечая при этом, что жена и ее мать толкают его к одиночеству и ссорам с бывшими друзьями и коллегами. Среди самых предосудительных поступков автора «Исповеди» - отказ от своих детей, которых он отдает в приют, мотивируя такой шокирующий поступок невозможностью прокормить пять ртов и желанием *«сделать из них рабочих и крестьян, а не авантюристов и ловцов счастья»*⁹. Хотя, как утверждают исследователи, у него с Терезой Лавассер вообще не было детей, и Руссо, похоже, сам выдумал эту историю.

Читая «Исповедь», мы то и дело ловим автора на противоречиях и даже очевидном притворстве. Но тогда как же быть с декларацией писателя о предельной правдивости и искренности?

Этот вопрос волнует не только психологов, но и литераторов уже более двухсот лет. Тут на первый план выходит функционирование механизма памяти. Именно по памяти написаны первые части «Исповеди». Именно память – соавтор Руссо. Она производит первичный отбор, воскрешает житейские подробности, о которых автор сохраняет самое яркое впечатление. Она же позволяет опускать детали, о которых автор забыл или просто решил умолчать.

*«Писатель, сочиняющий исповедь, – справедливо пишет Андре Моруа, – думает, что воскрешает свое прошлое; в действительности он пишет о том, каким стало его прошлое в настоящем... Правильно утверждают, что исповедь – это всегда роман»*¹⁰.

А. Моруа называет книгу Руссо лучшим плутовским романом и перечисляет элементы, заимствованные художником из произведений этого жанра: юность, предоставленную себе самой, разнообразие характеров и ситуацией, смену мест,

⁹ Верцман И. Жан-Жак Руссо. М.: Художественная литература. 1976. С. 168. 310 с.

¹⁰ Моруа А. Литературные портреты. М.: Прогресс. 1970. С. 59. 455 с

любовные приключения и разочарование в обществе, приходящее к герою вместе со зрелостью.

И если элементы беллетристики имманентно присущи жанру мемуаров, то в исповедальной литературе роль этих элементов заметно возрастает. То, что у Сен-Симона составляет занимательную добавку к повествованию, серию вставных новелл, у Руссо является содержательным стержнем. И сюжет, и психологический анализ у автора «Эмиля» построены благодаря сложной игре настоящего времени, через изображение того, *«каким стало...прошлое в настоящем»*. Факты, эпизоды, события и вовлеченные в них люди предстают в «Исповеди» не сами по себе, а такими, какими их сохранило воспоминание, окрашенное чувством. Событие, его эмоциональное восприятие и время являются неразделенными. Одно влечет за собой другое. Время у Руссо принципиально незавершенно. При этом эмоциональное восприятие, чувство в «Исповеди» предельно субъективно. Оно не определяется религиозной догмой в той мере, что у Августина, и не предстает ограниченным сословной нормой, как у писателей эпохи абсолютизма. Руссо куда больше доверяет собственному сердцу, часто забывая, что и оно может лукавить. Слеза сочувствия, радости, порой и раскаяния (ибо Руссо совестлив и очень хочет быть честным) оказывается той увеличительной призмой, через которую автор книги глядит в прошлое. Это произведение стоит на грани документа и художественного произведения, и грани сходятся в образе автора-повествователя и лирического «я». Очевидно, что перед нами история жизни художника, рассказанная им самим.

Незаурядность личности Руссо выделяет этот образ из многих «я» последующих исповедей и произведений лирической прозы. Руссо – мыслитель, аналитик, философ – одна из главных фигур европейского Просвещения. Он сам отмечает противоречия своей книги, в том числе и опасность слишком полагаться на чувство и безоговорочно ему доверять. Художник то и дело учиняет суд над собой, пишет в дополнение к «Исповеди» «Прогулки одинокого мечтателя» и «Диалоги. Руссо судит Жан-Жака», где пытается объективно оценить свои поступки, вступить в диалог с самим собой. Многие мысли Руссо – об отрицании книжной учености в пользу школы жизни, о Боге в душе, об опасности цивилизации, об «общественном договоре», о доверии к

человеческой природе и ее неожиданностях, роли интуитивного познания мира – создали понятие, получившее название руссоизм. Определение его сути – задача философии, психологии, социологии и морали.

«Исповедь» Руссо – важный шаг в создании и развитии европейской психологической литературы. Парадокс между понятиями «быть» и «казаться», движение от чувства к событию, роль памяти в формировании особого психологического времени, множественность мотивов человеческих поступков в последующие века будут освоены литературой:

«Руссо именно тот писатель, который, по общему убеждению, открыл человечеству новые формы любви, как он открыл новые формы восприятия природы и новое понимание личности»¹¹.

Казалось бы, гениальность великого женева сегодня никем не оспаривается, однако судьбу его произведений нельзя назвать счастливой. Власть, в какие бы политические одежды она ни рядилась, относится к его наследию с большим подозрением. По сравнению с другими классиками мировой литературы его до обидного мало издают, а если и публикуют, то с большими купюрами. Уже Сент-Бев отметил, что «Руссо считают источником и первопричиной множества зол, от которых мы страдаем»¹².

XX век еще более укрепился в этом мнении. Так, Франсуа Мориак настаивал на том, что Жан-Жак не просто современен, но что он один из нас. По мысли автора «Терезы Дескейру», именно Руссо подарил нам порочную мысль, что в поступках, достойных порицания, всегда виновато общество. Как продолжает Ф. Мориак, ему и этого показалось мало. Он возомнил себя равным Богу, к которому обратился со словами, показавшимися Ф. Мориаку кощунственными:

«Etre éternel, rassemble autour de moi l'immense foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: „Je fus meilleur que cet homme-là”» /

¹¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. М.: INTRADA. 1999. С. 207. 415 С.

¹² Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература. 1970. С.327. 582 с

«Предвечный, пусть огромная толпа мне подобных выслушает исповедь мою, пусть опечалятся, узрев мои проступки, пусть покроет их краска стыда при виде моего ничтожества. Пусть всякий у подножия твоего престола с той же искренностью откроет тебе сердце свое. И пусть он скажет, если посмеет: „Я лучше, чем этот человек“» (пер. С. М. Фомина)¹³.

Этот пассаж заставляет нас вспомнить загадочный финал лучшей книги французского экзистенциализма романа «Посторонний» А. Камю.

В итоге Ф. Мориак приходит к выводу:

«Жан-Жак не просто уничтожил совесть, он ее развратил. Он облачил ее в одежды лжи и фальши. И только убедившись в том, что она окружила себя преданными ей оракулами, он возвел извращенную совесть на трон, предназначенный Господу, воспел ей осанну» (пер. С. М. Фомина) /

«Jean Jacques n'a pas détruit la conscience, il l'a corrompue. Il l'a dressée au mensonge et à la falsification. Et c'est seulement après s'être assuré qu'elle ne rendrait plus que des oracles favorables à sa passion qu'il a installé cette conscience avilie sur le trône même de Dieu, qu'il l'a adorée, qu'il lui a adressé des prières»¹⁴.

«Исповедь» сегодня в глазах многочисленных его интерпретаторов – книга не просто двусмысленная, но и опасная. Однако надо признать, что современный российский читатель не только не сумел прорваться сквозь сумерки перевода, но и в полной мере оценить вклад Руссо в развитие современной цивилизации, которая объявила человеческую личность главнейшим своим приоритетом. Да и современная литература многим обязана автору «Исповеди», потому что Ж.-Ж. Руссо заложил основы современной психологической прозы, главным постулатом которой является бесконечная дифференцированность душевных движений, действующих одновременно, а потому противоречиво. Эта парадоксальная, на первый взгляд, мысль очень продуктивна, а потому хочется надеяться, что у автора «Исповеди» впереди еще долгая и счастливая судьба.

¹³ Mauriac F. Préface//Rousseau J.J. Confessions. T. 1. P.: LGF. 1963. С.8.

¹⁴ Там же. С.9.

«ШВЕЙЦАРСКОЕ» В РОМАНАХ КОРИННЫ БИЙ (НА
ПРИМЕРЕ РОМАНА «ТЕОДА»)

К. А. Ковалев

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

«Swiss Issue» in the Novels by Corrina Bille (through Example of *Théoda*)

K. A. Kovalev

Linguistics University Nizhny Novgorod

Понять и описать феномен Швейцарии, менталитет ее народа, концепт «швейцарскость» (*suissité*) уже долгие годы пытаются как литературоведы, так и культурологи и историки. Однако при всем плюрализме мнений очевидной становится мысль, что «швейцарское» – это, в первую очередь, «многообразие в единстве».

Швейцария (*la Suisse*), или более официально – Швейцарская Конфедерация (*la Confédération Suisse*) – государство в Западной Европе, граничащее на севере с Германией, на юге – с Италией, на западе с Францией и на востоке – с Австрией и Лихтенштейном. Название страны происходит от наименования одного из трех старых кантонов – Швиц, этимологически образованного от древненемецкого глагола «жечь».

Будучи сравнительно небольшим по размерам государством, Швейцария образует на своей территории 26 кантонов (20 кантонов и 6 полукантонов), население которых говорит на четырех различных языках: немецком, французском, итальянском и ретороманском. Встречаются также кантоны со смешанными языками, но основным средством, обеспечивающим стабильное общение между представителями разноязычных регионов страны, особенно сегодня, все же является, как и во всем мире, английский язык.

В разных частях Швейцарской Конфедерации приняты как протестантская, так и католическая ветви христианской религии, распространение которых, однако, не всегда совпадает с лингвистическими границами. Каждый кантон обладает своей историей и своими культурными традициями и обычаями. Каждое подобное структурное образование по многим

вопросам, будь то налогообложение, просвещение, здравоохранение и т. д., управляется своими собственными законами. Между тем, принятая еще в 1848 году Конституция Швейцарской Конфедерации, действующая, несмотря на некоторые изменения, в сущности своей и по сей день (последняя редакция 1999 года), предоставляет всем без исключения кантонам и полукантонам, входящим в состав государства, равные права и возможности – вне зависимости от территориальных, языковых, религиозных или каких бы то ни было других различий. На протяжении всей своей долгой истории Швейцарией была разработана и приведена в исполнение достаточно гибкая демократическая система, которой и сейчас удается успешно сочетать общешвейцарские и местные интересы, самостоятельность кантонов и крепость государства. Таким образом, как справедливо отмечает Н. С. Павлова, Швейцария *«являет собой пример устойчивого равновесия децентрализации и централизма, центробежных и центростремительных сил, демократических свобод и устойчивости государства»*¹⁵.

Однако при более детальном рассмотрении становится очевидным, что лингвистические, равно как и географические и административные опоры, используемые в определении национальной концептосферы, не позволяют дать сколько-нибудь полной и исчерпывающей характеристики культурного мира Швейцарской Конфедерации. Вместе с тем существуют также и некие общие признаки и свойства, выделяющие швейцарское культурное мироощущение из мировоззрения общеевропейского. Сами швейцарцы среди них охотно называют интерес к своей истории и внимание к своему государственному устройству, самостоятельность и силу, расчет на собственный, а не чужой разум, трезвую оценку своих возможностей, готовность к взаимопомощи и некоторые другие.

Разумеется, было бы достаточно опрометчиво утверждать с высокой степенью уверенности, что все эти свойства и черты швейцарского культурного мира суть его непреложные и неизблемые основы. Однако некоторые соотношения с национальным характером в них все-таки прослеживаются, в

¹⁵ История швейцарской литературы: научное издание в 3 т. / Н. С. Павлова (ответственный редактор), А. В. Маркин, В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Т. I. С. 5. 598 с.

частности, в присутствии национальных швейцарских концептов в том, что сами швейцарцы называют «своим».

Исследуя и подробно анализируя национальный культурный мир Франции, З. И. Кирнозе и И. Сокологорски приходят в итоге к общему выводу, справедливому по отношению к любой национальной концептосфере. Ученые высказывают мысль, что *«набор концептов никем не установлен и не может быть установлен с определенностью. Можно назвать десятки и сотни концептов в зависимости от отправителя и получателя. Столь же неоднозначен их сравнительный объем. Они отличаются по «возрасту», долготе бытования, могут быть обозначены словом или набором слов, но могут иметь и невербальную форму. Закрепленные в национальной культуре, они являются константами»*¹⁶.

Таким образом, представляется несомненным тот факт, что именно такие концепты определяют и очерчивают ту неустойчивую, зыбкую, но в то же время объективно существующую реальность, которую принято сегодня называть национальным культурным миром, или национальной концептосферой.

Выделить и систематизировать концепты, формирующие и, вместе с тем, характеризующие национальный культурный мир Швейцарской Конфедерации, непросто. Подобная попытка была, в частности, предпринята в марте 2012 года в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова, где состоялся круглый стол с франкоязычными авторами, организованный «Альянс Франсез» и приуроченный к проходившим в этом месяце Дням Франкофонии¹⁷. В пресс-конференции приняли участие известные писатели Паскаль Крамер (Швейцария) и Эрик Фотторино (Франция). Главной темой дискуссии стала «Документальность и псевдодokumentальность». В ходе разговора г-же Крамер, среди прочих, был также задан вопрос по поводу национального самосознания и национальной концептосферы Швейцарии. В результате довольно живого

¹⁶ Межкультурная коммуникация: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Нижний Новгород, 2001. С. 201. 320 с.

¹⁷ Официальный сайт «Альянс Франсез» Нижний Новгород // [Электронный ресурс] URL: <http://afrus.ru/nijni-novgorod/ru/2012/03/kruglyi-stol-s-pisatelyami-paskal-kramer-shveitsariya-i-erikom-fottorino-frantsiya-tema-doku> (Дата обращения 15.04.2012).

обсуждения определился ряд ключевых концептов, свойственных национальному культурному миру этой страны. Они дополнили уже обозначенные в литературе концепты швейцарского культурного мира¹⁸, что позволило их, в свою очередь, разделить на две основные группы:

- 1) «повседневные» концепты (*concepts, m «quotidiens»*) отражают обыденные, бытовые, привычные реалии каждодневной жизни рядовых швейцарцев: наручные часы (*montre, f*), сыр (*fromage, m*), шоколад (*chocolat, m*), альпийские горы (*montagnes, f alpestres*), национальные праздники (*fêtes, f nationales*), музыкальные инструменты (*instruments, m de musique*) и др.;
- 2) «духовные» концепты (*concepts, m «spirituels»*) определяют ключевые черты характера и/или менталитета швейцарского народа: коллективизм (*collectivisme, m*), взаимопомощь (*entraide, f*) и солидарность (*solidarité, f*), трудолюбие (*amour, m du travail*) и работоспособность (*capacité, f de travail*), пунктуальность (*ponctualité, f*), нейтралитет (*neutralité, f*) и посредничество (*conciliation, f*), религиозность (*religion, f*) и некоторые другие.

Данная классификация является, очевидно, условной, и указанные концепты могут быть сгруппированы и названы по-другому, в зависимости от критерия, выбранного в рамках того или иного исследования.

Однако рассматриваемые и анализируемые, выделенные концепты, как «повседневные», так и «духовные», остаются лишь формальными составляющими национальной концептосферы Швейцарии, если не находят подтверждения своего существования в реалиях культурной жизни в целом, искусстве и литературе в частности.

Среди важнейших отличительных черт швейцарской литературы ученые отмечают ее «полинациональность», которая, в свою очередь, формирует ее в своеобразную «межлитературную целостность», где одну из ведущих ролей играет франкоязычная или (как ее еще называют некоторые исследователи) романдская литература. К плеяде выдающихся писателей франкоговорящей Швейцарии в разные периоды ее истории относились Теодор де Без (*Théodore de Bèze, 1519-1605*) и

¹⁸ Петров И. А. Введение в страноведение Швейцарии. М.: МИСиС, 2011. Билтон П. Эти странные швейцарцы. М.: Эгмонт Россия Лтд., 2000. 72 с

Жан-Жак Руссо (*Jean-Jacques Rousseau*, 1712-1778), Анри-Фредерик Амьель (*Henri-Frédéric Amiel*, 1821-1881) и Шарль-Фердинан Рамю (*Charles-Ferdinand Ramuz*, 1878-1947).

Вместе с тем, в один ряд с наиболее талантливыми и влиятельными литераторами XX века можно также поставить Коринну Бий (*Corinna Bille*, 1912-1979), признанную сегодня классиком швейцарской литературы. В своем творчестве она умело синтезирует многовековые традиции французской и национальной литературы. В 1975 году в Париже Коринна Бий была удостоена Гонкуровской премии, самой престижной французской литературной награды, за сборник новелл «Дикарка». В Швейцарии Коринна Бий рассматривается как одна из крупнейших романдских писательниц второй половины XX столетия, творческое наследие которой вошло в золотой фонд швейцарской литературы. Однако широкую известность и признание читателей Коринне Бий принесла не «Дикарка», а ее первый роман «Теода», вышедший в свет в 1944 году в издательстве «Порт де Франс», в котором в свое время публиковался Поль Элюар¹⁹.

Сюжетом романа «Теода» становится «любвный треугольник», который оборачивается впоследствии супружеской неверностью и неизбежной смертью главных героев произведения. Повествование ведется от лица семилетней Марселины, которая оказывается случайной свидетельницей измены Теоды, жены своего старшего брата Барнабе. Марселина не решается открыть правду своему брату, который в дальнейшем погибает от рук любовников. Жестокое убийство в конечном итоге раскроют, а виновных сурово накажут. Однако особый интерес в рамках данного исследования будет представлять не только и не столько сам сюжет литературного произведения, сколько фон, на котором действуют главные герои романа. Основное внимание будет сконцентрировано, главным образом, на описании быта, нравов и обычаев традиционной швейцарской деревушки, которые и позволят впоследствии определить некоторый набор ключевых концептов, принимающих участие в формировании национального культурного мира этой страны.

Итак, непосредственное обращение к тексту романа «Теода», к его оригиналу на французском языке, дает

¹⁹ *Bille C. Théoda. Lausanne: Plaisir de Lire, 2008. 197 p.*

возможность провести подробный анализ художественного материала и вычленил ряд схожих концептов, составляющих, подобно мозаики, национальную концептосферу Швейцарской Конфедерации.

Наиболее простыми и очевидными для выделения оказываются концепты, принадлежащие к первой группе описанной выше классификации, а именно «повседневные» концепты. В первую очередь речь идет о знаменитом швейцарском сыре, а также блюдах, приготавливаемых на его основе, – фондю (*fondue, m*) и раklet (*raclette, f* – сытное горячее кушанье из плавленого сыра и картофеля):

«Сыр, который накануне принесли из погреба, освещал кухню, <...> круглый, подобно полной луне. Прежде чем его выбрать, папа ощупывал и взвешивал его на руке, так как сыр должен быть жирным, чтобы хорошо плавиться. Затем его разрезали пополам и клали в печь. Как только сыр начинал размягчаться и вздуваться, тот, кто за ним следил, вынимал его из печи. <...> Сыр ели обжигаяще горячим с хлебом и картофелем»²⁰.

Еще одним не менее важным «повседневным» швейцарским концептом являются традиционные праздники. Наиболее показательными в этой связи представляются эпизоды проведения в деревушке Терруа религиозного праздника Тела Господня (*Fête-Dieu, f*) и осеннего праздника посевной (*semailles, f*).

Однако самым, пожалуй, типичным и характерным «повседневным» концептом Швейцарии считаются все-таки альпийские горы, описания которых регулярно появляются на протяжении всего романа:

«Когда туман рассеивался, сквозь него можно было видеть кусочки пейзажа: глубь долины с речкой, равнину с деревушкой, вершины гор, которые навсегда потеряли связь с землей, вершины, похожие на острова, окруженные волнами, воздушными и подвижными» [6, с. 48].

Несколько сложнее дело обстоит с выявлением «духовных» констант национального культурного мира Швейцарской Конфедерации в силу их более абстрактной, отвлеченной природы. Тем не менее, несколько подобных примеров все же фигурируют в тексте оригинала «Теоды». Так, уже в самом

²⁰ Bille C. Théoda. Lausanne: Plaisir de Lire, 2008. P. 47. 197 p.

месторасположении двух деревушек проявляется коллективизм их обитателей как одна из черт, свойственных швейцарскому народу:

«Одна стояла около речки, в виноградниках и фруктовых садах: Праньен. Другая – в двух часах ходьбы, наверху: Терруа. И мы ходили из одной деревушки в другую в зависимости от времени года; переезжая и въезжая семь раз за год. <...> Две деревни, и все-таки одна и та же, с одними и теми же жителями, одними и теми же мыслями»²¹.

Другой неотъемлемой чертой швейцарского менталитета является, в определенной степени, религиозность, которая пронизывает и регламентирует все аспекты жизни населения Швейцарии, и, в особенности, ее сельских жителей. При анализе текста романа становится очевидным тот факт, что календарь обитателей деревушки Терруа почти сплошь состоит из религиозных праздников, по которым они ориентируются во времени, и в соответствии с которыми организуют свою жизнедеятельность: *«Посев ржи проходил после праздника Святого Маврикия (Saint-Maurice, f), то есть в конце сентября»²².*

В итоге нельзя не обратить внимания на такие «духовные» концепты швейцарцев, как трудолюбие и взаимопомощь, которые оказываются неразделимым целым на страницах романа. Эти качества швейцарского характера проявляются, главным образом, во время долгих и трудоемких полевых работ:

«Для того, чтобы тащить плуг, одного мула было недостаточно. Нужно было как минимум два. Поэтому к нашему мулу всегда присоединялся «приятель», мул одного из друзей или одного из соседей. Когда же последний, в свою очередь, тащил плуг, наш мул, ведомый одним из моих братьев, также сопровождал его. Без этой привычной взаимопомощи в деревне крупные хозяйственные работы никогда не были бы завершены»²³.

Таким образом, вывод о том, что Коринна Бий остается все-таки в рамках национальной концептосферы и осознает себя как швейцарский автор, очевиден. Однако нельзя не учитывать и значительного влияния со стороны французского

²¹ Bille C. Théoda. Lausanne: Plaisir de Lire, 2008. P. 13. 197 p.

²² Ibid P. 46.

²³ Ibid P. 47.

языка, на котором она пишет, и французской классической литературной традиции, преемственность которой она всячески подчеркивает.

«ТЕАТР ПАРАДОКСА» Ф. ДЮРРЕНМАТТА

А. Е. Лобков

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Theater of the Absurd of F. Dürrenmatt
A. E. Lobkov
Linguistics University Nizhny Novgorod

Швейцарец Фридрих Дюрренматт (*Friedrich Dürrenmatt*, 1921-1990) пришел в литературу в момент интенсивного поиска новых путей художественного развития в искусстве и литературе, в том числе и в театре (эпический театр Брехта, театр жестокости Арто, экзистенциальный театр Сартра и Камю, театр абсурда Ионеско и Беккета).

Театр Дюрренматта иногда называют абсурдным. Австро-английского театроведа Мартина Эслина, автора первой монографии, посвященной «Театру абсурда» (*The Theatre of the Absurd*, 1961), в которой он рассматривает драматургические принципы Э. Ионеско, А. Адамова, С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пинтера, Э. Олби, С. Мрожека, В. Гавела, М. Фриша, часто упрекали за то, что в этом списке отсутствует Ф. Дюрренматт. В одной из бесед Эслина с Дюрренматтом сам драматург признался:

«Я назвал бы свой театр – «театром парадокса, поскольку меня интересуют именно парадоксальные результаты строгой логики. Ионеско и Беккет подвергают критике язык и логику как средства мышления и коммуникации. Меня же интересует логическое мышление в его строжайшем функционировании, настолько строгим, что оно предполагает свои собственные внутренние противоречия. Все это требует максимальной рациональности в конструкции пьесы и в диалогах, в противоположность „театру абсурда“, в котором язык показан в состоянии дезинтеграции»²⁴.

Понятие «парадокс» (гр. *parádoxes*) первоначально означало высказывание, противоречащее «доксе», т. е. общепринятому мнению или ожиданию. Смысловое поле

²⁴ *Esslin M. Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre. L.: Maurice Temple Smith 1970. P. 122.*

«парадокса» со временем вобрало в себя семантику «странного», «необычайного», «неожиданного»²⁵.

Раскрывая «доксу» как широко распространенное ошибочное воззрение, парадокс скрывает в себе глубокую истину:

«Парадокс эффектным образом ставит две величины в поразительные, казалось бы противоречащие отношения, чтобы представить в истинном свете (или раскрыть) в большей или меньшей степени сокрытое положение вещей»²⁶.

Именно установка на сокрытую истинность отличает парадокс от абсурда: в то время как парадокс опровергает (остраняет) «прописные истины», царящие в обществе, абсурд отрицает истину как таковую. Парадокс отделяет от абсурда всего лишь один шаг. Парадокс, понятый буквально, грозит обернуться абсурдом.

В своих тезисах к пьесе «Физики» (*Die Physiker*, 1962) Дюрренматт кратко поясняет свое понимание абсурда: он – «бессмысленен» (*sinnwidrig*). В этом его отличие от парадокса, ибо только «в парадоксальном проявляется действительность» и «кто имеет дело с парадоксом, сталкивается с жизнью»²⁷.

Свои художественные воззрения Ф. Дюрренматт изложил в сборнике «Проблемы театра» (*Theaterprobleme*, 1955). Драматург считает, что современный мир возможно изобразить только в жанре комедии:

«Трагедия предполагает вину, необходимость, меру, взгляд, ответственность. В бардаке нашего века, при этом закате белой расы, нет больше виноватых и ответственных. Никто ничего не может с этим поделать и не желал этого. И в самом

²⁵ Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. Стб. 936.

²⁶ Bühlmann W., Scherer K. Stilfiguren der Bibel. Fribourg, 1973 (S. 93) цит. по: Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Hrsg. von R. Hagenbüchle und P. Geyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 90.

²⁷ Dürrenmatt F. Die Physiker. Zürich: Arche, 1962. S. 79. Такое понимание парадокса практически повторяет высказывание, вложенное Оскаром Уайльдом, в уста одного из героев «Портрета Дориана Грея»: «Правда жизни открывается нам именно в форме парадоксов. Чтобы постигнуть Действительность, надо видеть, как она балансирует на канате. И только посмотрев все те акробатические штуки, какие проделывает Истина, мы можем правильно судить о ней» [Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. М. Абкиной // Оскар Уайльд. Избранные произведения в двух томах. Т.1. М.: ГИХЛ, 1960. С. 67].

деле все происходит без участия каждого. Все сорвано со своих мест и зависло неизвестно где. Наша вина глубоко коллективна, она имеет коллективные корни в грехах наших отцов и дедов. А мы лишь внуки. В этом наша беда, но не наша вина: вина требует личного усилия, религиозного поступка. Нам осталась только комедия. Наш мир привел к гротеску, как к атомной бомбе, подобно тому как являются гротескными апокалипсические картины Иеронима Босха. Однако гротеск – это лишь чувственное выражение, чувственный парадокс, образ безобразного, лицо безличного мира, и подобно тому, как наше мышление уже не может, кажется, обойтись без понятия парадокса, так не может обойтись без него и искусство, наш мир, который все еще существует, поскольку существует атомная бомба: из страха перед ней»²⁸.

Комедия, как видно из данного высказывания Дюрренматта, единственная сценическая форма, способная отразить трагизм современной жизни. Жанр самой известной пьесы «Визит старой дамы» (*Der Besuch der alten Dame*, 1956) определен им как «трагическая комедия». Трагическое мироощущение передается через комическое несоответствие. По словам Дюрренматта,

«„Визит старой дамы“ – злая пьеса, именно поэтому трактовать ее следует как можно более гуманистически. И персонажи должны проявлять не гнев, а печаль. И еще: эта комедия с трагическим концом должна быть смешной. Ничто не может так сильно повредить ей, как убийственная серьезность»²⁹.

²⁸ Dürrenmatt F. Theaterprobleme. Zürich: Arche, 1955. S. 47-48.

²⁹ Дюрренматт Ф. Визит старой дамы / Пер. Н. Отген и Б. Черной // Дюрренматт Ф. Собрание сочинений: В 5 т. Т.4.: Пьесы и радиопьесы / Сост. Е.А. Кацева. Харьков: Фолио; М.: Прогресс, 1998. А ведь подобный тип пьесы в начале XX века предвосхитил А. П. Чехов своей комедией «Вишневый сад» и был не понят современниками: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия...» (Письмо А. К. Станиславского А. П. Чехову от 22.10.1903). Несмотря на шумный успех постановки Художественного театра, сам автор остался недовольным: «Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский» (Письмо А. П. Чехова О. Л. Книшпер-Чеховой от 29.03.1904). Увидеть в «Вишневом саду» комедию, а не трагическую серьезность смог М. Захаров, поставивший пьесу в театре «Ленком» в 2009 году: «Он очень хотел, чтобы это была обязательно комедия, памфлет. Но Станиславский сделал из этой пьесы драму, которая потом клонировалась. И сейчас, когда человек видит на афише название „Вишневый сад“, у него подсознательное желание – не ходить. Тоска. Но это же не так! Чехов был человеком веселым, он соединял в себе парадоксальное и трагическое мышление»

Одним из важных средств реализации парадокса для Дюрренматта является гротеск. Гротеск деформирует предмет, уделяя большое внимание чувственной, материальной стороне созданной формы. В этом смысле гротеск нарушает привычные границы читательского/зрительского восприятия: намеренно искаженные предметы узнаются читателем/зрителем и подвергаются критическому осмыслению:

«Гротеск – это крайняя форма стилизации, неожиданная конкретизация, и поэтому он в состоянии осмыслить актуальные проблемы, более того, – нашу эпоху, не будучи при этом программной пьесой или репортажем».

Гротеск создает дистанцию, а это «одна из величайших возможностей быть точным»³⁰. Русского современника Дюрренматта М. М. Бахтина также интересовала проблема гротеска. В своей знаменитой монографии о Рабле (1965), изменившей представление о культуре Средних веков и Возрождения, Бахтин подробно рассматривает понятие гротеска, отмечая следующую особенность:

«Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах само становление, рост, вечную незавершенность, неготовность бытия; поэтому он дает в своих образах оба полюса становления, одновременно – уходящее и новое, умирающее и рождающееся; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни»³¹.

Гротеск сводит воедино несочетаемое, благодаря чему в силовом поле взаимоисключающих истин происходит остранение проблемы/явления и намечаются парадоксальные способы решения. Сюжет трагической комедии «Визит старой дамы» прост и одновременно парадоксален: феноменально богатая женщина возвращается в свой родной городок и

[Интервью М. Захарова «Невскому времени» от 02.09.2010. <http://www.nvspb.ru/stories/mark-zaharov-romantika-kakaya-to-vo-mne-durnaya-sidit-43250>]. Чтобы спустя сто лет понять пьесу Чехова как остроумную и совсем нескучную комедию, полную «светлой печали и веселых глупостей», несомненно, потребовался и драматургический опыт Ф. Дюрренматта, эстетически близкого методам М. Захарова.

³⁰ Dürrenmatt F. Theaterschriften und Reden / Hrsg. von E. Brock-Sulzer. Zürich: Arche, 1966. S. 137.

³¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 61.

предлагает горожанам миллиард долларов в обмен на жизнь ее бывшего возлюбленного и обидчика Альфреда Илла.

Гротеск рождается уже на уровне имен. Город «Гюллен» образован от слова *Gülle* – «(полу)жидкий бесподстилочный навоз», «навозная жижа»; в «Заметках на полях» Дюрренматт отмечает, что жители мечтают сменить неблагозвучное название на «*Gülden*» (от *Gold*). Связь золота и нечистот («золотарь») проглядывает не только в русском, но и немецком языке: «*Aus Mist (Scheiße) Gold machen*». В сказках «*Dreck*» часто превращается в золото и при неправильном использовании снова в «*Dreck*».

То, что мотив нечистоты является центральным для пьесы, становится понятно с первой вокзальной сцены, где приезжающие первым делом сталкиваются с общественным туалетом:

«Links ein kleines Häuschen, kahl, Ziegeldach, zerfetzte Plakate an der fensterlosen Mauer. Links Tafel: Frauen, rechts: Männer».

Это своего рода визитная карточка города. Приехавшая Клара Цаханассьян сразу заявляет о желании поглядеть на Гюллен: этот обзор начинается с привокзального сортира, причем разглядывает она его сквозь усыпанный драгоценностями лорнет:

«Nun will ich mich in Güllen umschauen. Sie betrachtet das Häuschen links mit einem edelsteinbesetzten Lorgnon. Diese Bedürfnisanstalt hat mein Vater errichtet, Moby. Gute Arbeit, exakt ausgeführt. Ich saß als Kind stundenlang auf dem Dach und spuckte hinunter. Aber nur auf die Männer».

Речь бургомистра полна теплых слов «добротельнейшим» родителям Клары, в особенности ее отцу, воздвигшему здание-символ на вокзале:

«<...> der volkstümliche Vater, der beim Bahnhof ein von Fachkreisen und Laien stark besuchtes – Ill flüstert ihm etwas zu – stark beachtetes Gebäude errichtete»³².

Бургомистр сначала оговаривается, что отец Клары построил «наиболее посещаемое», но затем поправляется – «наиболее почитаемое» здание в городе.

³² Dürrenmatt F. Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie: Neufassung 1980. Zürich: Diogenes, 1985.

Гротескно представлена сама Клара – «старая и толстая», тело все в протезах от многочисленных несчастных случаев; она называет своих мужей не по именам, а по номерам. Первый муж оставил ей свое имя и огромное состояние: Цаханассян образовано, по признанию Дюрренматта, из имен трех богатейших людей первой половины XX века – «Захаров, Онассис, Гюльбенкян»; такое уплотнение имен богатейших людей усиливает гротескность образа. Альфред Илл не раз ласково называет ее «моя ведьмочка» («*Mein Zauberhexchen*»). Ведьминская сущность Клары становится понятной только из ее поступков.

На гротеске строятся речи Клары, которые вначале никто не принимает всерьез:

«Полицейский. Вахмистр Ханке прибыл в ваше распоряжение, сударыня.

Клара Цаханассян (*разглядывая его*). Спасибо. Я никого не собираюсь сажать за решетку. Но Гюллenu вы, пожалуй, скоро понадобится... Вы умеете вовремя закрывать глаза?

Полицейский. Еще бы, сударыня. Хорош бы я иначе был здесь, в Гюллene.

Клара Цаханассян. Хорошее качество. Оно вам понадобится.

Полицейский стоит в недоумении.

Илл (*смеется*). Ай да Клара! Ай да колдунья! (*Хлопает себя в восторге по ляжкам.*)

Клара Цаханассян. А-а, вы – священник? Значит, это вы отпускаете грехи умирающим?

Священник (*удивленно*). Стараюсь по мере сил.

Клара Цаханассян. А приговоренным к смерти?

Священник (*растерянно*). В нашей стране смертная казнь отменена.

Клара Цаханассян. Пожалуй, ее снова придется ввести.

Священник смущен.

Илл (*смеясь*). Ну и шутки у тебя, моя кошечка!

Клара Цаханассян (*разглядывает доктора в лорнет, пока тот целует ей руку*). Интересно. Это вы здесь выдаете свидетельства о смерти?

Врач (*с удивлением*). Свидетельства о смерти?..

Клара Цаханассян. Неужели у вас в городе никто не умирает?

Врач. Да, сударыня. Это моя обязанность. Такой у нас порядок.

Клара Цаханасьян. Скоро вам придется засвидетельствовать смерть от разрыва сердца.

Илл (смеясь). Ну разве не прелесть. Ей-богу, прелесть!»

Клара Цаханасьян (отворачиваясь от доктора, обращается к гимнасту в трико). А ну-ка, покажите еще что-нибудь!

Гимнаст приседает и выкидывает вперед руки.

Вот это мускулы! Вы хоть раз кого-нибудь придушили?

Гимнаст (растерянно застывает на корточках). Придушил?

Клара Цаханасьян. А ну-ка отведите руки назад, господин гимнаст. А теперь сделайте мост.

Илл (смеясь). Ну и юмор у нашей Клары! Какие словечки. Помрешь со смеху».

Отметим, что парадоксальные высказывания вызывают у слушающих растерянность, удивление и недоумение. Это первая стадия осознания парадокса. Черный юмор становится понятным только после коммерческого предложения Клары: деньги в обмен на жизнь Альфреда. Жителям предстоит сделать выбор. Первоначально бургомистр от лица города, который некогда был «культурной столицей» Европы, отказывается от такого предложения:

«Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne im Namen der Stadt Gullen das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit. Lieber bleiben wir arm denn blutbefleckt».

Здесь наиболее ярко проявляется центральная оппозиция всей пьесы – «культура» и «варварство». Тонкая пленка культуры, сохраняющаяся в обнищавшем городе, подвергнута серьезному испытанию – «материальному благополучию». Слова «мы еще не язычники» задает вектор дальнейшего развертывания действия: отказ от личностного начала в пользу коллективного, где нет «виновных и ответственных», где вся вина возлагается на «козла отпущения», которым становится Альфред Илл.

Сограждане осознают этот выбор. Это четко проговаривает священник – «Беги! Мы слабы, христиане и безбожники. ... Беги, не вводи нас в искушение» («Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden. ... Flieh, führe uns nicht in Versuchung, indem du bleibst»). Тем самым второй акт пьесы отображает промежуточное состояние с момента проявления нелепости, это состояние пассивности и нерешительности.

Окончательное выявление несоответствия происходит в третьем акте. Развязка парадоксальна: горожане убивают Илла, но *«не ради денег, а чтобы восстановить справедливость!»* (*«Nicht des Geldes wegen – sondern der Gerechtigkeit!»*). Тем самым окончательно свершается их трансформация в «язычников». Третий акт завершается радостным хоровым пением во славу наступившего благосостояния (звуки которого, по словам автора, напоминают *«сигналы бедствия, которые подает идущий ко дну корабль»*). Через сцену между хорами проносят паланкин, в котором неподвижно сидит Клара Цаханассьян: она походит на *«древнего каменного языческого идола»* (*«ein altes Götzenbild aus Stein»*). Бургомистр восклицает – *«Es ziehet»*, т. е. *«оно покидает нас»*. Клара увозит с собой *«черный богато украшенный гроб»* с телом Илла и вместе с ним свое *«самое драгоценное, самое заветное»*.

В «Записках на полях», составленных для зрителя в виде словарика к пьесе, Дюрренматт определяет комедию как *«современную»* форму драматического искусства, которая предполагает, что коллектив не имеет права разрешиться торжественным хором. Коллектив подлежит критическому рассмотрению, т. е. комедия не предполагает очистительного катарсиса, религиозного и морального обновления (напомним, что убийство Илла происходит в самом культурном месте города – театре). Только Альфред Илл под влиянием страха и отчаяния признает за собой вину и преодолевает ее своей смертью. Благодаря этому он разрывает замкнутость и статичность круговой поруки и коллективной безответственности. Однако величие его поступка остается незамеченным; на него возлагаются все грехи и приносят его в жертву. Полицейский, обращаясь к Иллу, говорит: *«Вставай, свинья»* (*«Steh auf, du Schwein»*). Образность животного свидетельствует об обратной эволюции, которое проделало общество, погрузившись в мир, где отсутствует индивидуальное начало и свобода выбора. Поэтому трагедия в современном мире невозможна.

Парадоксальность пьесы, которая прочитывается на разных уровнях (мифологическом, религиозном, социально-политическом и правовом), заключается в том, что она не расставляет моральных акцентов, а, напротив, выражает противоречивую и двуликую полноту жизни. Истина парадокса рождается в этом поле противоречия, в колебании

между исключаящими друг друга «доксами», ценностными установками. Поэтому парадокс не подлежит прямому выражению: парадоксальные пьесы Дюрренматта постоянно требуют разгадки и одновременно противятся ей.

ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТТ – ХУДОЖНИК

Т. П. Смирнова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Friedrich Dürrenmatt as Artist
T. P. Smirnova
Linguistics University Nizhny Novgorod

Творческое наследие классика швейцарской литературы Фридриха Дюрренматта включает – наряду с известными драмами, романами, публицистическими эссе – коллекцию графических работ, карикатур, литографий, лавис, эскизы декораций и костюмов к собственным спектаклям, гуашную, акварельную и масляную живопись.

По собственному признанию драматурга, «художником» он был «всегда». Причём в юности, замечает Ф. Дюрренматт, «я только рисовал, а писать начал гораздо позднее»³³. Его первые рисунки появились в раннем детстве, приблизительно в возрасте 6 лет. Это были незамысловатые карандашные зарисовки с типичной для ребёнка тематикой: дом, солнце, птицы, корабль, крепость, сражающиеся всадники – таковы рисунки 1928 года. Через некоторое время (около 1930 года) сюжет изображений усложняется, и на них появляется, к примеру, «карта созвездий» (*Sternenzeichnungen*) с аккуратными комментариями девятилетнего автора: «Кассиопея – новая звезда, такая же ясная, как Венера»; или «Большая Медведица: Мицар (звезда Большой Медведицы), две большие спиральные галактики» и другие³⁴. Спустя годы Ф. Дюрренматт, вспоминая о своём тогдашнем увлечении астрономией, писал:

«Я занимался астрономией с моего раннего детства в деревне, позднее в моём сознании возникла физика, а сегодня меня забавляет (amüsiert mich) один из её разделов – космология»³⁵.

³³ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

³⁴ Dürrenmatt F. Inventar der Bildwerke. [Электронный ресурс]. URL: http://ead.nb.admin.ch/html/fd/fdabi_154-2.html (Дата обращения 08.04.2012)

³⁵ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс]. URL:

«Космическая» идея станет в дальнейшем основой серии рисунков Ф. Дюрренматта, объединённой темой строительства Вавилонской башни (цикл «Вавилонское столпотворение» (*Turmbau I bis VI*, 1952-1978). Вавилонская башня – как символ «бессмысленной затеи», «абсурдных человеческих усилий», ещё более – безудержной человеческой дерзости, «вызывающей наглости» – такова аллегория «башни» по Дюрренматту. Башня разваливается, а вместе с ней рушится весь человеческий мир. «Человечество оставит после себя руины», – убеждён драматург и оптимизирует сказанное лишь в одном из последних изображений серии (*Turmbau V*, 1976). Белое пятно на рисунке, символизирующее «нейтронную звезду бесконечной плотности», «галактики в стадиях становления и заката», огромные «чёрные дыры» – все они предвещают «конечные состояния звёзд», способные оказаться «возможным» (по оговорке художника) «началом новых миров»³⁶.

Один из своих ранних рисунков – «Распятие» (*Kreuzigung I*) – Ф. Дюрренматт воспринимает как «первый», со всей очевидностью показавший ему, что он – художник не «композиционный», но «драматургический». «Драматургический» художник – по Дюрренматту – заботится не о «красоте картины, но её возможности»³⁷. Своё понимание сути «драматургического изображения» Ф. Дюрренматт разъясняет на примере знаменитых мраморных статуй Микеланджело «Давид» и «Моисей». «Давид», полагает швейцарский литератор, оттого является «выдающимся скульптурным произведением», что Микеланджело «драматургически» запечатлевает героя в момент, когда он превращается в статую. Это происходит в мгновение, когда иудейский юноша Давид впервые пытается «прочувствовать» превосходящего его по силе огромного воина Голиафа. Это – момент «совершенного покоя и созерцания». Давид становится скульптурой «драматургически» (согласно канонам драмы, преодолевая «внутренний конфликт»). Подобно этому, статуя Моисея воспринимается Ф. Дюрренматтом как олицетворение

<http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

³⁶ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

³⁷ Ibidem

«драматургического мышления», выраженного в скульптурном произведении³⁸.

«Драматургическим» потенциалом обладают – по Дюрренматту – столь частые в его литературных и живописных произведениях «наихудшие (*schlimmstmögliche*) повороты» сюжета. «Наихудшие повороты», подчёркивает мастер психологического детектива, не имеют ничего общего с «пессимизмом» или некоей «идеей фикс». Они – «драматургически отображаемые» события и выполняют на сцене ту же задачу, что и в «скульптуре», превращая Давида в «статую», а картины художника – в «драматургические»³⁹.

«Драматургически» – в этом контексте – воспринимается художественный цикл Ф. Дюрренматта «Портрет планеты» (гуашный рисунок, коллаж, пьеса).

Сюжет гуашного рисунка «Портрет планеты I: мясник Вселенной» (*Porträt eines Planeten I: Der Weltmetzger*, 1965)⁴⁰ – одна из ранних работ этой серии – созвучен мотивам цикла «Вавилонское столпотворение»: человечество превращается в собственного палача, гибель Земли неминуема, настало время прислушаться к голосу разума и совести. В центре композиции – фигура «мясника Вселенной» с женской головой в одной руке и планетой, поддерживаемой за кровавый шнурок, в другой. Тематически и композиционно «трагедийный» сюжет продолжается в коллажном изображении Ф. Дюрренматта «Портрет планеты II» (*Porträt eines Planeten II*, 1970)⁴¹. Художник создаёт коллаж в 1970 году, в период одного из крупнейших военных конфликтов второй половины XX века во Вьетнаме. Вверху этого изображения – фотография мужчины с человеческими головами в правой и левой руке (этот снимок, замечает автор, перепечатывался многими журналами в период вьетнамской войны). Внизу – выгоревшая кабина космического корабля, в которой погибли два американских

³⁸ Ibidem

³⁹ Dürrenmatt F. *Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen* (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

⁴⁰ Dürrenmatt F. *Inventar der Bildwerke*. [Электронный ресурс] URL: http://ead.nb.admin.ch/html/fd/fdabi_154-2.html (Дата обращения 08.04.2012)

⁴¹ Dürrenmatt F. *Inventar der Bildwerke*. [Электронный ресурс] URL: http://ead.nb.admin.ch/html/fd/fdabi_154-2.html (Дата обращения 08.04.2012)

астронавта ⁴². Выдуманный, иллюзорный сюжет гуашного рисунка, «продукт» творческой фантазии автора, пророчески предвосхитил реальную человеческую трагедию.

О возможной планетарной катастрофе сообщает и одноимённая пьеса Ф. Дюрренматта, сюжетно завершающая этот своеобразный цикл. Гротескная сценическая постановка «Портрет планеты» (1970) по праву считается одной из наиболее значительных пьес позднего Дюрренматта. Текст, который автор осознанно составил с «минимумом драматургических средств» (в «Предисловии» к пьесе Дюрренматт напишет:

«Чем старше я становлюсь, тем ненавистнее мне становится всё театральное-литературное, риторическое... Я пытаюсь работать драматургически всё более просто, становлюсь всё скуднее, опускаю всё больше, оставляю только намёки»⁴³,

выразил несомненно важную идею:

«Пространство для человека огромно: это его планета, Земля; время для человека минимально – момент».

Именно так писала о пьесе современный автор Э. Брок-Зульцер в известной работе, посвящённой Ф. Дюрренматту (*Friedrich Dürrenmatt. Die Stationen seines Werkes*)⁴⁴.

Единение визуальных и вербальных форм является отличительной особенностью творческого стиля швейцарского драматурга. Смысл этого сложного синтеза сам Ф. Дюрренматт поясняет в следующем тезисе:

«<...> моё драматургическое мышление в процессе письма, создания графических и живописных работ является попыткой найти наиболее окончательные образы, художественно завершённые формы»⁴⁵.

⁴² Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

⁴³ Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт // История швейцарской литературы. Том III. Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М., 2005. С. 332.

⁴⁴ Там же, С. 333

⁴⁵ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

Апологет комедийного жанра, Ф. Дюрренматт призывает не забывать о «главном факторе», важной составляющей своего творчества – юморе. «Он присутствует везде», – заявляет драматург и подчёркивает, что истоки его литературных и живописных произведений следует искать в его, Ф. Дюрренматта, «гносеологическом» по сути «мышлении» и «субъективном» юморе. Осознавая сложность поставленной задачи, Ф. Дюрренматт советует не принимать себя «всерьёз», иначе, подчёркивает мыслитель, «придётся думать вместе со мною»⁴⁶.

Ф. Дюрренматт был способен годами разрабатывать одни и те же циклы картин, продолжая и совершенствуя их. Известно признание драматурга:

«<...> я часто возобновляю работу над многими из моих графических работ, заново редактируя их»⁴⁷.

Так появились графические серии «Распятие» (*Kreuzigung*: один из первых рисунков относится к 1939/42 году; одна из последних литографий выполнена в 1990 году), «Вавилонское столпотворение» (*Turmbau I bis VI*: первые рисунки пером появились в конце 1940-х/1952 году, через 20 лет Ф. Дюрренматт возвращается к этому циклу; один из последних рисунков этой серии создан в 1978 году (*Turmbau VI: Versuch eines Neubaus*, 1975/1978, *Federzeichnung*), цикл «Атласы» (начало: 1965 год («я хотел сделать первый лёгкий набросок», – пишет Ф. Дюрренматт в 1978 году, – «это было в 1965 году. С тех пор я работаю над этой картиной»⁴⁸; одна из последних литографий этого цикла выполнена приблизительно в 1988 году) и др. Стиль многочисленных редакций и переработок Ф. Дюрренматт сохраняет и в своём писательском творчестве. Вот что замечает по этому поводу известный отечественный филолог-германист Н. С. Павлова:

«Писатель постоянно возвращался к своим завершённым произведениям. Известно множество редакций почти каждой его пьесы – он переделывал их вновь и вновь, меняя текст и тогда, когда слышал его со сцены. Так же поступал он и со своей

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

⁴⁸ Ibidem

прозой: мотивы и образы не покидали создателя, они изменялись, росли вместе с автором»⁴⁹.

Тема графического или живописного изображения могла стать для Ф. Дюрренматта началом очередного художественного цикла. Так, серия изображений, посвящённая царю Сизифу (начата в 1946 году), вдохновила драматурга на создание цикла об ещё одном мифологическом персонаже, символе выносливости и терпения, Атласе (или Атланте) (цикл начат в 1958 году). Гуашный рисунок этой серии «Мир Атласов» (*Die Welt der Atlasse*, 1978) Ф. Дюрренматт называет одной из своих самых любимых картин. На рисунке изображены титаны Атласы, играющие земными шарами. Атласы на переднем плане «задыхаются» под тяжестью удерживаемых небесных тел – подобная ассоциация возникла у художника «под впечатлением ночной посадки в аэропорту Нью-Йорка». Именно тогда, пишет Ф. Дюрренматт, «я впервые осознал, насколько, должно быть, страшно жить на переполненной людьми планете Земля»⁵⁰ (карандашный рисунок этой серии «Разгневанный Атлас» (*Zorniger Atlas*, 1978), возможно, отражает подобное «удручённое» состояние мифологического титана).

Мотивы художественных работ часто «переплетаются» с сюжетами литературных произведений Ф. Дюрренматта. Ассоциация рисунка становится началом новой драматургической коллизии, а сюжет прозаического или драматургического произведения порождает новый живописный образ. Так, многочисленные графические отображения лабиринтов (эта тема, наряду со многими религиозными сюжетами берёт своё начало в детстве писателя) находят своё образное продолжение в незаконченном романе Ф. Дюрренматта «Город» (*Die Stadt*, писался в 1947, опубликован в 1952 году) и в рассказе «Зимняя война в Тибете» (*Der Winterkrieg in Tibet*, 1981). Мотивы лабиринта, в свою очередь, «ведут» драматурга к образу Минотавра. Фигура Минотавра, олицетворяющая для художника уродство и безобразие,

⁴⁹ Павлова Н. С. Невероятность современного мира [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/mifopoezis-khudozhestvennogo-diskursa-f-dyu> (Дата обращения 08.04.2012).

⁵⁰ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

существует в графике и драматической балладе «Минотавр» (*Minotaurus*, 1985. Mit Zeichnungen des Autors). Многочисленные космические фантазии определяют основную тематику рисунков и пьесы «Физики» (*Die Physiker*, 1962). Синтез глубинно взаимосвязанных для Ф. Дюрренматта начал – живописи, графики, литературы – художник ощущает как естественный, ибо – в его представлении – предпосылкой создания «любого изображения», независимо от «среды», являются «впечатления, образы и мышление»⁵¹.

Истоки своего живописного творчества, особенно «ранних гротескных рисунков», Ф. Дюрренматт ощущает в картинах нидерландского живописца Иеронима Босха (*Jheronimus Bosch*, ок. 1450-1516). Так, влиянием мотивов этого крупнейшего мастера Северного Возрождения отмечены ранние гротескные рисунки «Всадники Апокалипсиса» (*Apokalyptische Reiter*, 1943) и «Мир как театр» (*Die Welt als Theater*, 1943/45). Однако, в отличие от нидерландского художника, Ф. Дюрренматт не пытается обнаружить ту загадочную «символику», которую «нашёл Босх». Цель швейцарского драматурга состоит, по его выражению, в том, чтобы найти в своём творчестве «образы» и «подобия»/ «равенства» (*Bilder und Gleichnisse*), которые ещё возможны в «век науки». XX столетию, замечает швейцарский мыслитель, «удалось то, что не удалось философии: описать реальность абстрактно». «Абстрактное искусство» (там, где оно соответствует истине) – по Дюрренматту – является «в лучшем смысле» «поэтичным» искусством, ибо воплощает собою «красоту линий», абсолютную, «чистую форму» и, тем самым, «чистую эстетику».

«Никогда ещё живопись не была столь эстетичной, как сегодня»⁵².

Как художник Ф. Дюрренматт предпочитает живопись графике. «Хотя живопись», – признаётся Мастер художественного слова, – «вырывает меня из работы». В отличие от этого, «графика и лавис», – замечает писатель, – «возникают непосредственно за рабочим столом»⁵³. Занятия рисованием

⁵¹ Ibidem

⁵² Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

⁵³ Ibidem

означали для драматурга часы подлинного «отдохновения» от порою утомительного писательского труда. Так, вспоминая о создании графической серии о Минотавре, Ф. Дюрренматт отмечает, что работал над рисунками «*ранним утром*», после «*мучительной ночи сочинительства*», и цикл был завершён «*быстро*»⁵⁴. С тем же вдохновением художник вспоминает о вечерах, проведённых в доме своего друга, коллекционера Ханса Лихти (семья Х. Лихти обладает в настоящее время одной из самых больших графических коллекций Ф. Дюрренматта – Т. С.). Столь же плодотворными были беседы Ф. Дюрренматта с ещё одним другом, известным швейцарским художником – фигуративистом Варленом (*Varlin*, 1900-1977). Портреты Х. Лихти и Варлена работы Ф. Дюрренматта входят в немногочисленную коллекцию портретной живописи швейцарского писателя.

Иногда живописный или графический рисунок помогал художнику воплощать те идеи, которые изначально «*не ложились*» на текст прозаических произведений. Так был создан, например, портрет одного из самых известных сатирических авторов времён Веймарской Республики, «*мощного в языковом плане поэта*» (по выражению Ф. Дюрренматта) Вальтера Меринга (*Walter Mehring*, 1896-1981).

«*Я рад*», – отмечал прозаик, – «*что, как минимум, в живописи мне удалось написать его портрет. В прозе до настоящего времени у меня этого не получалось...*»⁵⁵.

Ф. Дюрренматт подчёркивал, что в его творчестве «*мало*» «*чисто иллюстративного*» материала. Живопись как искусство творения «*красивых картин*» столь же неинтересна для швейцарца, как и искусство создания «*прекрасного театра*»⁵⁶. Живопись и графика являются – по Дюрренматту – непосредственным «*дополнением*» его писательского творчества. Вместе с тем, художник осознавал, что эти взаимосвязанные начала имеют одну общую основу – «*образ*». («*В процессе письма*», – замечал Ф. Дюрренматт, – «*я исхожу не из проблемы,*

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Dürrenmatt F. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen (1978) [Электронный ресурс] URL: <http://www.bundesmuseen.ch/cdn/00126/00165/00195/index.html?lang=de> (Дата обращения 08.04.2012)

⁵⁶ Ibidem

но из образа»⁵⁷). «Образ», «ситуация», «мир» создают исходную «модель» художественных представлений швейцарского драматурга, формируют бесконечный «космос» его поэтических исканий.

⁵⁷ Ibidem

ÜBER DEN GROßEN DICHTER FRIEDRICH DÜRRENMATT

V. V. Savina

Staatliche Linguistische Dobroljubow Universität Nishnij
Novgorod

About one Great Poet: Friedrich Dürrenmatt
V. V. Savina
Linguistics University Nizhny Novgorod

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ist einer der größten europäischen Schriftsteller der Nachkriegszeit. Er war nicht nur ein bekannter Schriftsteller, sondern auch ein begabter Maler. Er schuf Illustrationen für viele seiner Werke. Aber vor allem war er ein hervorragender Dramatiker, der seine Ästhetik des modernen Stücks entwickelt hat. In seinen ersten Stücken (*Es steht geschrieben*, 1947, *Der Blinde*, 1947) war der entscheidende Schritt für Dürrenmatt die Auseinandersetzung mit der Theatertheorie und Aufführungspraxis Brechts, von dem er das Konzept der nacharistotelischen Illusionsdurchbrechung übernahm, sowie einzelne Stilmittel, wie vor allem den kommentierenden Song, so zum Beispiel in *Romulus der Große* (1950, neubearbeitet 1957), einem der ersten Stücke, die nach der Begegnung mit Brecht entstanden.

Friedrich Dürrenmatt galt als unbequemer Autor. Die Urteile über ihn spiegelten im allgemeinen Unbehagen, Ratlosigkeit, Missverständnisse wider. Man misstraute seinen Ansichten und Absichten. Andere sahen in ihm den Moralisten seiner Zeit, bedauerten aber, dass er das Tiefe, das er zu sagen hat, durch Späße ins Lächerliche ziehe. Den einen war er ein religiöser Dichter, anderen – ein zynischer Hanswurst. Man bezichtigte ihn aller möglichen *-ismen*, vom Kommunismus bis zum Konservatismus. Seine Sprache galt hier als theatergemäß und dort als naturburschenhaft. Man fragte, ob er ein Dichter ist. Und wenn er es ist, welcher Art ist er? Wie sieht die Welt aus, die er gestaltet hat?

Die Biographie Dürrenmatts gab auf die gestellten Fragen keine Antwort. Friedrich Dürrenmatt ist Schweizer, Berner, 1921 nicht weit von Bern geboren. Sein Großvater war Politiker, sein Vater – Pfarrer. Er selber bezeichnete als seine geistigen Ahnen Aristophanes, Kleist, Nestroy und Wedekind. Man könnte noch Shakespeare und Büchner nennen. Er hatte kein «Fronterlebnis»,

keine Emigration hinter sich. Er ist in die Schule gegangen, er hat Philosophie, Literatur und Naturwissenschaften studiert. Er wohnte in Basil, Ligerz und Neuenburg als freier Schriftsteller. Er war verheiratet und hatte Kinder.

Diese Tatsachen halfen den Literaturwissenschaftlern und Kritikern wenig zum Verständnis seiner Werke. Dazu dienten die Werke selbst: seine frühe Prosa, seine Theaterstücke, seine Romane und Erzählungen, seine Hörspiele und schließlich seine Reden und Aufsätze. Diese Werke sind aufschlussreich, und sie sind entscheidend für den Rang ihres Autors.

Wenn man über das Werk Dürrenmatts spricht, nennt man hier als wichtig den Ort der Handlung. Dürrenmatt sagte, die erste Frage, die er sich stellt, bevor er ein Stück schreibt, ist die nach dem Ort der Handlung. Bei Dürrenmatt bedeuten die Bühnenbretter in besonderer Weise die Welt. Die Bühne, der Bühnenort, der Bühnenhintergrund sind sinnbildlich. Es ist nicht belanglos, vor welchem Hintergrund und auf welchem Boden er die Menschen ihr Spiel treiben lässt. Die Frage nach dem Ort der Handlung ist die Frage nach dem großen Zusammenhang, in dem die Handlung zu stehen hat. Es ist etwas anderes, ob man über die Schwäche des Menschen vor einem klassischen Tempel, vor einem Herrscherpalast, vor einem Bankhaus oder in einem Irrenhaus sprechen lässt. Ort und Hintergrund helfen mit, dem Geschehen den richtigen Sinn zu geben.

Was Dürrenmatt meist hinstellt, ist eine verrottete Welt: vielfältig, aber heruntergekommen, verschmutzt und verarmt geworden. Die Geschehnisse stellten «*die Geschichte dieses Zimmers*» dar, heißt es in den Regieanweisungen zum *Mississippi*; «*dieses Zimmer*» aber «*stinkt*» zum Himmel in seiner spätbürgerlichen Pracht, zu der sich der Kulturschutt aus allen Jahrhunderten angesammelt hat. Ähnliches findet sich unter dem Brückenbogen im *Engel fliegt nach Babylon*, und in der *verlotterten Villa*, in der die Physiker hausen. Güllen, im *Besuch der alten Dame*, hat schon einen Namen, der zum Himmel stinkt, der Ort ist ruiniert.

Manchmal ersetzt das Wort das Bild: *Es steht geschrieben* fängt mit der Schilderung des Weltuntergangs an, *Frank der Fünfte* mit den Worten über die letzten Helden. Zu dieser Darstellung der Welt scheint nicht zu passen, was der Engel in Babylon sagt. Die Erde sei ein Wunder, ihre Schönheit sei über allem Maß. Man kann sagen: Der Engel sei eben weltfremd. Und es sei typisch für einen

Nihilisten, dass er einen Engel solchen Unsinn reden lasse. Aber der Engel hat recht. Die Erde als Teil der Schöpfung ist über alles Maß schön. Die Menschen sehen diese Schönheit nicht, und sie verdienen in ihrer Verlogenheit nicht, sie zu sehen.

Die Welt der Menschen erweist sich, im Vergleich zu der Welt Gottes, als schäbig. Sie ist zugleich verschwindend klein im Vergleich zum *«unermesslichen Himmel»*, der sich hinter ihr ausdehnt, als Hintergrund der Menschlichen Komödie und als wichtigster Ort. Dass dennoch das Geschehen im Vordergrund die Hauptmasse der Stücke ausmacht, zeugt nicht von Dürrenmatts Vorliebe für das Schmutzige, sondern von seinem Anstand: er ist Mensch dieser Welt und betrachtet sich als Mitspieler, als Mitschuldigen. Vor einem großen Hintergrund muss für Dürrenmatt das menschliche Getue und Gerede zur Farce werden; erschütternd, wenn man es nur allein sieht, lächerlich und erbärmlich, wenn man es an der Größe des Ganzen misst. So wird in Babylon, nach den Worten des Erzministers, auch der menschliche Staat angesichts eines sichtbaren Himmels zur Farce. Es ließe sich ein anderes Verhältnis denken. Die irdische Ordnung könnte ein Abbild der umfassenden Ordnung sein: die Schönheit des Ganzen könnte sich in der Schönheit des Einzelnen offenbaren. Die Harmonie könnte zwar wohl vorübergehend gestört werden, aber sie könnte auch wieder hergestellt werden, etwa durch den Tod des Unruhestifters, des Schuldigen. Warum kann Dürrenmatt die Welt nicht als heil darstellen? Warum tut er bewusst das Gegenteil und parodiert Sophokles und Stifter, Dichter einer heilen Welt?

Es ist keine Rede davon, dass sich Dürrenmatt über Sophokles oder Stifter lustig macht, im Gegenteil: er achtet sie, nach seinen eigenen Worten, hoch. Zum Lachen bringt ihn nicht die Welt Stifters, die schön ist, wenn sie mit Gottes Gesetzen in Einklang steht, sondern die Welt derer, die von Idealen, Humanismus, Freiheit, Demokratie und heiligen Gütern reden und damit nur ihr höchst persönliches Wohlleben meinen und blind sind für die Not der anderen und für ihre eigene Schuld. Er greift nicht Sophokles oder Stifter an, sondern er zeigt, wie weit die Menschen von der Ordnung eines Sophokles oder Stifter entfernt sind. Er lebt im Bewusstsein, dass sich seine Wirklichkeit anders darstellt als die Wirklichkeit von einst: infolge der Explosion der Menschheit ins Milliardenhafte, der Expansion der Maschinenwelt, der Verwandlung der Vaterländer in Staaten, der Völker in Massen, der

Heimatliebe in Treue zur Firma. Der Staat zur Zeit von Dürrenmatt (wir können aber sagen: auch der heutige Staat) ist unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden. Die alte Tragödie aber, die durch den Tod des Einzelnen die Harmonie des Ganzen wiederherstellt, setzt eine überschaubare Welt voraus.

Die Zwerghaftigkeit der modernen Welt im Vergleich zu der unfassbaren Größe der göttlichen Schöpfung und die Gestaltlosigkeit der Zeit führen Dürrenmatt zur Groteske. Er schreibt, dass es in der Wurstelei unserer Zeit keine Schuldigen und keine Verantwortlichen mehr gibt. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Allen kommt nur noch Komödie bei. Moderne Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt. Das Groteske ist ein wesentlicher Zug Dürrenmatts Werke. Er will groteske Dichtungen schaffen, er bekennt sich dazu auch in den *21 Punkten zu den Physikern*. Das Groteske ist das Unförmige, Ungereimte, Unharmonische; zum Grotesken gehört das Paradoxe. Das Groteske ist das Gegenteil des wohlgeordneten Kosmos, das Groteske ist die Dissonanz, die den Verlust der Harmonie ausdrückt. Das Groteske ist nicht Abbild einer bis ins Letzte sinnvollen und gestalteten Welt; es verfällt andererseits nicht in die Verherrlichung des Absurden.

In Dürrenmatts grotesker Dichtung erscheint die Welt des Menschen klein gegenüber der Welt Gottes, und grotesk erscheint vor dem absoluten Hintergrund der Mensch, der Absolutes zu setzen versucht. In dieser Hinsicht ist das Groteske bei Dürrenmatt Ausdruck einer religiösen Auffassung. Aber schon in den Frühwerken Dürrenmatts gibt es etwas anderes, was das Leben des Menschen und all sein Tun in ein groteskes Licht rückt: den Tod. Der Tod entlarvt die Hinfälligkeit des scheinbar Dauerhaften, die Begrenztheit des scheinbar Absoluten: er ist immer wieder das Unerwartete, das alle Erwartungen mit einem Schlag lächerlich macht.

Eine zerfallene Welt spiegelt sich in tausend Ungereimtheiten, in der Verbindung und Vermischung von Riesigem und Zwerghaftem, von Totem und Lebendigem, etwa in der Gestalt der alten Dame, die grotesk und graziös wirken soll; groteske Paare durchziehen das Werk(Könige und Bettler, Richter, Henker und

Opfer, aber der Richter kann seinerseits wieder seinen Henker finden, das Opfer kann zum Henker werden); das schiefe Licht des Grotesken leuchtet in den Titeln (*Der Richter und sein Henker*); es leuchtet auch in den Untertiteln (*eine tragische Komödie*).

Dürrenmatts Werk erinnert an ein Gericht. Immer wieder sind Richter da, immer wieder auch Henker, und vor allem sind da diejenigen, die sich mit dem Richter oder Henker auseinandersetzen müssen, die ihre Schuld bekennen oder abstreiten, die ihren Tod annehmen, und solche, die sich als nicht-betroffen erklären. Dabei sind die Rollen nicht säuberlich getrennt: Romulus ist Richter und Opfer zugleich, ebenso, wenn auch in anderem Sinn, Mississippi. Der Staatsanwalt ist zugleich auch Henker. Das Gericht bedeutet in der Welt Dürrenmatts mehr als einen willkommenen Anlass für Rede und Gegenrede: es ist ein Versuch, in der Gestaltlosigkeit Ordnung zu schaffen. Es gibt der einzelnen Gestalt – und dem Zuschauer – Gelegenheit, sich über seine Schuld klarzuwerden und sich mit dem Urteil auseinanderzusetzen. Es hebt den Angeklagten, das potentielle Opfer, aus der Anonymität der Masse heraus und gibt ihm Gelegenheit zu persönlichem Denken und Handeln. Angeklagt ist jeder.

Diejenigen, die ihre Schuld erkennen und zur Buße bereit sind, empfinden Erleichterung und Beglückung. Für Trapps in der «Panne» ist das Leben aus einer Kette von Sinnlosigkeiten, Zufälligkeiten, Glücksfällen und Pech mit einem Schlage zu etwas geworden, in dem er Sinn, Zusammenhang spürt. Durch die Anerkennung der eigenen Schuld hat er ein eigenes Leben bekommen. Neben dieser Erleichterung wird den Helden ein zweites zuteil: sie sind gelassen, verlieren die Furcht und sehen wieder die Schönheit der Welt. Trapps wie Ill sehen vor ihrem Tod eine Landschaft voll Schönheit. Was Ill vorher bedrückt hat, ist jetzt schön. Romulus genießt gelassen die Eier der kaiserlichen Hühner, während rings um ihn alles Kopf und Herz verliert. Er hat die Furcht verloren, unangreifbar in der Festung seiner Armut und seiner Todesnähe. Dürrenmatts Helden sind in solcher Weise furchtlose Menschen. Mutige Menschen zu zeigen, bezeichnet der Autor in den *Theaterproblemen* als ein Hauptanliegen, und als Beispiel nennt er Romulus und den Blinden.

Zu Dürrenmatts Lebzeiten wurde die Frage gestellt, ob er ein Dichter ist. Darf man ihn zu solchen Autoren rechnen, die man mit

diesem Namen bezeichnet, zu Shakespeare, Büchner, Kleist? Die Antwort lautete: man darf (für uns ist solche Antwort selbstverständlich). Entscheidend für solche Antwort war nicht der Tiefgang der Gedanken. Wichtiger war die Frage, ob es ihm gelang, Welt in Kunst zu verwandeln, und zwar so, dass die einzelnen Mittel wie Wort, Szenerie, Rhythmus, Aufbau übereinstimmen. Diese Übereinstimmung drückte sich bei Dürrenmatt im Grotesken aus. Wichtig war schließlich das Verhältnis des Autors zur Sprache. Die Art, wie er seine Gestalten durch ihre Sprechweise charakterisiert, von Henkern bis zu den Theologen, ist Zeichen für eine bewusste Sprachverwendung. Dürrenmatts Sprache ist dicht und bunt. Sie ist ein gut beherrschtes Mittel, mit dem Dürrenmatt seine groteske Welt schafft.

Dadurch wurde er in der russischen und sowjetischen Kultur (nach dem Tod Stalins) bekannt. In die russische Kultur brachte er mit sich etwas, was ihr fremd und sogar feindlich war – das Spielerische, das Burschenhafte, das Bunte, das Theatralische, das Groteske.

Библиография:

1. История швейцарской литературы. Т. III. - М.: ИМЛИ РАН, 2005. - 816 с.
2. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden. Band VI. - Köln.: Naumann und Göbel, 1996.- 472 S.
3. Lexikon der Schweizer Literaturen. - Basel: Lenos Verlag, 1991. - 620 S.
4. Oberle, Werner. Grundsätzliches zum Werk Friedrich Dürrenmatts. - Basel, 1961. - 29 S.

ШВЕЙЦАРИЯ И ФРАНЦИЯ В СУДЬБЕ РОССИЙСКОГО ПОЭТА АНАТОЛИЯ ШТАЙГЕРА (1907-1944)

С. М. Фомин

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Switzerland and France in Destiny of the Russian Poet – Anatoly Shteiger (1907-
1944)

S. M. Fomin

Linguistics University Nizhny Novgorod

Сегодня Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова открывает для себя Швейцарию. Во второй раз за этот год с большим успехом прошли Дни культуры и литературы этой страны, позволившие понять особенности швейцарской цивилизации и политического устройства Швейцарской Конфедерации благодаря блестяще исполненным лекциям первого советника посольства Лео Трамблея. Приезд в Нижний Новгород известной современной швейцарской писательницы Паскаль Кремер стал знаменательным событием в культурной жизни города. До этого в Нижнем уже побывали представители посольства во главе с руководителем миссии господином Гигером, наметившие перспективы сотрудничества с нашим вузом в самых широких сферах: от научных контактов до студенческих обменов и открытия Культурно-информационного центра Швейцарии.

Праздник швейцарской культуры органично вписался в «Дни Франкофонии», ставшие традиционными России благодаря стараниям Посольства Французской республики в Москве и российским отделениям «Альянс франсез». Диалог культур позволил нам понять особенности трех различных по духу цивилизаций, имеющих, однако, много сходжений. «Дни Франкофонии» приближают также культуру той части Конфедерации, которая говорит и пишет по-французски, но всячески оберегает свою «швейцарскость». При этом очень часто именно благодаря посредничеству Франции мы узнаем о выдающихся деятелях культуры соседней страны, как это случилось с творчеством П. Крамер, которая получила признание прежде всего в Париже, так и о судьбах наших

соотечественников, чья жизнь оказалась тесно связанной с этими государствами.

Примером может служить трагическая жизнь выдающегося русского поэта Анатолия Штайгера (1907-1944). Волею судеб его творческое наследие оказалось в городе Лионе в фондах библиотеки Высшей нормальной школы (ВНШ), которая успешно готовит педагогическую элиту Франции и пользуется в мире непререкаемым авторитетом.

Уникальной частью библиотеки ВНШ является «славянский фонд». Его основателем справедливо считается русский дипломат Иван Гагарин (1814-1882), оставивший пост секретаря русского посольства в Париже ради католической идеи. Библиотека его имени была передана французским правительством на 50 лет в распоряжение ВНШ – 60 тысяч томов по теологии, истории, истории дипломатии, литературе и искусству.

Особенно ценную часть гагаринской библиотеки составляет отдел русской эмиграции, представляющий собой как бы библиотеку в библиотеке. Ее научный интерес заключается в том, что она позволяет вынести не только ценные эстетические, но, прежде всего, важные этические уроки. Удивительно, с каким тщанием и любовью монахи-иезуиты собирали по всему миру свидетельства трагической судьбы изгнанников, достойных иной участи. Люди, не имеющие чаще всего никаких русских корней, поняли великую миссию изгоев, которые оказались, как образно сказала позднее Нина Берберова, *«не в изгнании, а в послании»*. Уникальность русской библиотеки в Лионе заключается в том, что в одном месте сконцентрированы бесценные архивы, привезенные со всей Европы, из США, Китая и Латинской Америки. Материалы фонда начинают издаваться в России, и процесс этот, хочется надеяться, не займет много времени, учитывая современные возможности науки и техники. Тем не менее, ничто не заменит прямого контакта с историей литературы и ее артефактами, собранными в ВНШ.

Очень часто в гагаринский фонд попадали личные библиотеки, оставшиеся после смерти их русских хозяев. Самый богатый дар сделало семейство Жиллез из Швейцарии. За ничего не говорящей русскому уху фамилией скрывается на

самом деле известная русская поэтесса Алла Головина, *«стихи которой ценил Бунин, а Цветаева считала, что она – один из немногих ярких талантов в русской поэзии после катастрофы»*⁵⁸.

Среди тысяч книг библиотеки Аллы Головиной оказался и небольшой сборник стихов Анатолия Штайгера (1907-1944) «Дважды два четыре». Он вообще мог бы остаться на периферии читательского внимания, если бы не библиотечарский дар госпожи Головиной-Жиллез. Экземпляр, хранящийся в ВНИИ, – волшебный ключ к истории обширного культурного пласта, получившего название первой и второй волн русской эмиграции.

Что же представляет собой книга Анатолия Штейгера, изданная в Париже в 1950 году ничтожным тиражом в 200 экземпляров? Сборник содержит 60 стихов 1926-1939 годов, отразивших судьбу поэта-эмигранта, умершего в Швейцарии от чахотки в возрасте 34 лет. В предисловии анонимный автор замечает, что *«его короткая жизнь была мучительной и трудной, но на редкость богатой. Свою смерть он предвидел и предсказал»*⁵⁹.

Сегодня масштаб поэтического дара А. Штайгера никем не оспаривается: он – один из самых ярких поэтов Монпарнаса, *«второй (после Адамовича) поэт „парижской ноты“, на равных с Ходасевичем, Адамовичем, формировавший эстетику литературы русской эмиграции»*⁶⁰. «Светская» жизнь русской эмиграции также оказалась связанной с именем барона фон Штайгера, которого Владимир Варшавский справедливо отнес к «незамеченному поколению» тех русских молодых людей, которые осознали невозможность возвращения на Родину, в чем ни секунды не сомневались их отцы⁶¹. В 1936 году А. Штайгер отправил Марине Цветаевой сборник «Неблагодарность», который послужил поводом для драматического заочного романа, закончившегося через два месяца разрывом. Цветаева понимала губительное влияние

⁵⁸ Зверев А. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920-1940. М.: Молодая гвардия. 2003. С. 309.

⁵⁹ Штайгер А. Дважды два четыре. Париж: Рифма. 1950. С.4.

⁶⁰ Поэты парижской ноты. В Россию ветром строчки занесет... М.: Молодая гвардия. 2003. В. Варшавский. Незамеченное поколение. - Нью-Йорк: Ковчег. 1956

⁶¹ Зверев А. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920-1940. М.: Молодая гвардия. 2003. С. 310.

Монпарнаса на А. Штайгера и всех «незамеченных», «очарованных неизлечимой немощью и развращающим страданием жизни»⁶².

Экземпляр, хранящийся в ВНШ, содержит, по крайней мере, три литературных памятника, резюмирующих эпоху русской эмиграции. Алла Головина снабдила книгу фотографией брата. Может быть для того, чтобы подчеркнуть несправедливость судьбы, так жестоко оборвавшей жизнь молодого поэта. Фотография эта позднее помогла определить природу другого документа, хранящегося в томике стихов, переданном русскому фонду госпожой Головиной-Жиллез. Фотография была подарена некой Марточке от ее любящего «мальчика». Именно так называла Штайгера, по воспоминаниям современников, Марина Цветаева. Фото датировано 1932 годом.

В сборник вложено напечатанное на машинке письмо, подписанное буквой А. Автором его является известная русская поэтесса Анна Присманова (1892-1960), о чем читателю сообщает Алла Головина. Она не случайно отправила сборник Анне Присмановой, которая была близка поэтам Монпарнаса и могла оценить истинную ценность поэзии А. Штайгера.

«Присманова тщательно оберегала свою художественную оригинальность и, живя в Париже, оставалась в стороне от „парижской ноты“, однако первый сборник стихов „Тень и тело“ указывал на духовную ее близость поэтам „парижской ноты“.

А. Присманова выступает здесь не только как коллега Штайгера, но и как один из наиболее проницательных критиков русской эмиграции, в чем ей и многим другим долгое время несправедливо было отказано. Не только критическая дуэль Ходасевича и Адамовича формировала то *«идейное поле, внутри которого и рождалась поэзия русского зарубежья»*⁶³, как было принято считать, но и критические замечания других поэтов, рассыпанные особенно широко в периодике русской эмиграции.

Анна Присманова пишет:

«Дорогая Алла, спасибо за книгу Вашего брата... Вот несколько моих тощих соображений о ней, вызванных моим полным к ней

⁶² Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М.: ИПЛ. 1991 С. 489.

⁶³ Адамович Г. Сомнения и надежды. М.: Олма-Пресс, 2002. С.5.

сочувствием. Хотя я согласна с тем, что „прозой должен говорить всерьез тот, кто дерзнул назвать себя поэтом“, я не представляю себе, чтоб можно было в прозе выразить мысли и чувства более четко, чутко и целомудренно, чем это сделал в стихах Анатолий Штайгер. Стихи эти в большинстве случаев лишены „музыкальности“ и полны „прозаизмов“. Но мне кажется, что если стихи в прозе, явление отжившее, не выдержало испытания времени, – то проза в стихах, явление современное, обещает быть чрезвычайно жизнеспособным. Простые «прозаические» строчки этих стихов говорят за всех. Но они интересуют всех именно благодаря узколичностному своеобразию их автора. Только впечатлительная и нежная „душа“, со скептическим и горьким „духом“ могла создать такие неподдельно-правдивые и острые строфы! В этих стихах имеется то живое и нужное, то щемящее, что не только „затрагивает“, но действительно „трогает“ каждого. Жаль, что предисловие от Издательства вносит диссонанс – оно как-бы „из другой оперы“. Отдельные места его не только „не очень приятны“, но даже „очень неприятны“... Книгу я перечла несколько раз и выделила девять, по-моему, самых лучших стихотворений: 1. Бывает чудо... 2. Никто как детстве... 3. Как нам от громких отучиться слов... 4. Мы уходя большой костер разложим... 5. Уже не страх, скорее безразличье... 6. За тридцать лет... 7. Наутро сад ... 8. Не до стихов... 9. У нас не спорят....

Кроме того, некоторые четверостишья (первое и два последних) из стих. «Кладбище». <...> Теперь о другом. Жду от Вас письма, милая Алла! Мне интересно все, что касается Вас. Напишите о „творчестве“ и о „жизни“. К сожалению, эти две области, которые – на мой взгляд – относятся (обыкновенно) обратно-пропорционально друг к другу: чем лучше обстоит дело в одной, тем хуже – в другой... Приходится, как-бы, „жертвовать“ одним для другого. Будьте здоровы. Целую Вас.

Ваша А.»

Подарком судьбы исследователю выглядит небольшой листок-автограф двух стихотворений, не вошедших в четыре изданных сборника Анатолия Штайгера. Первое и второе написаны в 1935 году, вероятно, в Швейцарии. Оба они могли бы украсить любой из сборников стихов авторов «парижской ноты»:

*«Мы отучились даже ревновать –
От ревности любовь не возвратится...
Все отдано, что можно отдавать...
...Но никогда не надо унывать,
(Придя домой скорей ничком в кровать,
И пусть уж только ничего не снится...)».*

В той же минорной тональности исполнено и второе стихотворение:

*«Так от века уже повелось,
Чтоб одни притворялись и лгали,
А другие им лгать помогали
(Беспощадно всё видя насквозь)
И всё вместе любовью звалось...»*

То, что перед нами подлинник, помогает понять посвящение на фотографии, о которой уже шла речь выше. Кроме того, факт обнаружения автографа А. Штайгера подтвердил в свое время отец Маришаль – тонкий знаток литературы эмиграции и фондов, которые многие годы находились под его неусыпным контролем.

Украшением издания является также экслибрис Анатолия Штайгера, сохраненный Аллой Головиной. Он представляет собой всадника на коне и с копьем, рвущегося в бой. Выполненный в цвете, он воплощает жизненный и творческий подвиг поэта, уверенного в своем избранничестве.

Необходимо поклониться русскому поэту Алле Головиной, сумевшей не просто сохранить память о талантливом брате, а также всем тем, кто принял участие в создании уникальной гагаринской библиотеки. Она содержит еще много сюрпризов для исследователей русской культуры, особенно периода эмиграции. Но не в меньшей степени мы обязаны Швейцарии, которая приютила трагического русского поэта, его выдающуюся сестру и многих других наших соотечественников, изгнанных из России, которые пусть и не обрели там новую родину, но получили возможность в полной мере реализовать свой творческий потенциал.

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 1

Редактор: А. А. Логинова

Подписано в печать 14.09.2012

Формат 60x84/16

Усл. печ. л. 12 п.л.

Тираж 200 экз. Заказ № 344

Отпечатано в ООО «Печатная мастерская РАДОНЕЖ»
603005, Нижний Новгород, ул. Минина, 16-а. Тел. (831 418-53-23)