

**ИСТОРИЯ  
ШВЕЙЦАРСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО

# ИСТОРИЯ ШВЕЙЦАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ III

МОСКВА  
ИМЛИ РАН  
2005



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект № 04-04-16098д*

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**В.Д.Седельник** (*ответственный редактор*)  
**А.Г.Вишняков**  
**Н.С.Павлова**

**ИСТОРИЯ ШВЕЙЦАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ТОМ III.—**  
М.: ИМЛИ РАН, 2005.— 816 с.

Выражаем благодарность  
Фонду «Pro Helvetia» (Швейцария),  
оказавшему поддержку настоящему изданию

## ВВЕДЕНИЕ

XX век открывает в действительности Швейцарии и в ее литературе новые качества и проблемы.

Все как будто остается по-прежнему. Страна являет собой образец стабильности. Сохраняется нерушимая верность республиканскому конфедеративному устройству, заложенному еще в XIII столетии. В основных чертах продолжает действовать конституция 1848 г. Гибкая демократическая система, сочетающая общешвейцарские и местные интересы, позволяет обеспечить самостоятельность кантонов и крепость государства. Продолжает действовать политический нейтралитет (вплоть до запрета на вступление в какие бы то ни было международные политические организации). Конституция оказалась способной преградить дорогу местным нацистским организациям. Здесь никогда не пользовались широкой популярностью идеи коммунизма. Социальные потрясения ограничились всеобщей забастовкой 1918 г. Среди бурь двух мировых войн Швейцария, хотя и не без труда, сохранила свой внутренний мир. Правда, достигнутое уже к концу XIX в. экономическое благополучие пошатнулось в годы Первой, а затем и Второй мировой войны, когда страна была отрезана от мирового рынка. Но в последние годы это одна из самых богатых стран мира. Швейцария пастухов и ремесленников стала высокоразвитой индустриальной страной.

Но место и роль Швейцарии в мире постепенно меняются. Меняется и функциональная направленность литературы. Со второй половины XX в. в статьях критиков и литературоведов замелькали слова «смена тенденций», «перелом», «демонтаж мифа», «демифологизация действительности». Перемены затронули поначалу преимущественно литературу немецкой Швейцарии — самую заметную и значительную часть швейцарской словесности. Образ Швейцарии, запечатленный в литературе 1930–1950-х годов, уходит в прошлое. Традиции утонченного областничества, которые в первой половине века любовно культивировали А.Я.Вельти, Г.Федерер, К.-Я.Буркхардт, Р.Фези, М.Инглин, К.Гуггенхайм, отринуты подавляющим большинством молодых и не очень молодых писателей. Послевоенные поколения литераторов сформиро-

вались в иных условиях. То, на чем строилась традиционная швейцарская литература — «альпийская романтика», патриотические мифы, исторические предания, непоколебимая вера в устойчивость жизненного уклада, в высокую посредническую миссию, — выглядело в их глазах чем-то неестественным, достойным скорее критики, нежели восхищения.

«Без сомнения, — утверждал бернский писатель (и практикующий врач-психиатр) Вальтер Фогт, — Швейцария была когда-то великой идеей. Проектом страны, народ которой должен был жить свободно и в мире. Сегодня все выглядит по-иному. Место смелых замыслов заняла пугливая охранительность. Мы слишком охотно и слишком часто оглядываемся на свое прошлое, мы слишком привязаны к собственности»<sup>1</sup>. А спустя четверть века швейцарский писатель Адольф Мушг констатирует, что на пороге нового тысячелетия его родина, столь благополучно по сравнению с другими странами Европы — и не только Европы — прошедшая через искусы, испытания и беды XX в., столкнулась с новыми трудными проблемами, ибо благополучие, особенно если оно достигалось путем компромиссов, рано или поздно должно было обернуться изоляцией и разобщенностью. «Я считаю, что Швейцария греховна, и главное ее грехопадение произошло в XX в. <...> Сладкая жизнь для Швейцарии кончилась. Пришло трудное время разобратся с собой»<sup>2</sup>.

Швейцария как образцовое содружество различных по языку, культуре, истории кантонов? Швейцария как хранительница старых демократических традиций? Швейцария как посредница между нациями и народами? Это «швейцарское слово» в мировой истории уже произнесено. В XX в. оно включало в себя лишь преодоление страной, ее культурой и не в последнюю очередь литературой возникающих с ходом времени сложностей. Швейцария по-прежнему представляет собой некую полинациональную (а ее литература — межлитературную) общность, для которой характерны игра центробежных и центростремительных сил и не прекращающееся взаимодействие разнонаправленных тенденций. Языковая общность и близость культур немецкой, французской и итальянской Швейцарии с культурами Германии, Франции и Италии вносит в духовную ситуацию страны дополнительную сложность.

Языковая и, следовательно, литературная напряженность явно или подспудно существует в каждой стране, входящей составной частью в ту или иную межлитературную общность или имеющей на своей территории несколько таких общностей. Эту напряженность нельзя устранить (что происходит только при полной ассимиляции одного народа другим), но и нельзя доводить ее до опас-

ного предела. Развитие таких стран предполагает оппозицию, диалог, взаимный обмен, сочетание конвергенции и дивергенции. Образцовым примером такого развития и служит Швейцария, сумевшая обеспечить в рамках единого государства мирное сосуществование не просто разных народностей, но народностей, отделившихся от крупнейших европейских этносов и продолжающих испытывать сильнейшее духовное тяготение к своим метрополиям.

В первые десятилетия XX в. Швейцария даже фигурировала в качестве образца «Соединенных штатов Европы», но события, как известно, повернулись так, что в мире возобладали тенденции разъединения и конфронтации. Но Швейцарская Конфедерация, несмотря на бесспорную добровольность соединительных уз (или, вернее, благодаря этой добровольности), устояла в двух мировых войнах, которые стали серьезным испытанием государственно-политическому единству германских и романских кантонов. Существенна, однако, и другая проблема. Вместе с ростом экономического благосостояния и укреплением государственности в Швейцарии крепло и мучительное чувство замкнутости, названное швейцарским литературоведом Карлом Шмидом «неуютностью в малом государстве»<sup>3</sup>.

Чтобы понять обоснованность этой формулы, нужно представить себе некоторые особенности швейцарской политической и культурной ситуации, начиная с первых десятилетий XX в.

Не только в Германии, но парадоксальным образом и в немецкоязычных кантонах нейтральной Швейцарии с энтузиазмом были встречены начало Первой мировой войны и приказ о мобилизации для охраны швейцарских границ. На смену тусклой повседневности пришли ощущение величия событий и неожиданная солидарность всех слоев народа. Настроения были сходны с теми, которые царили и в развязавшей войну Германии, и в вынужденной отражать нападение Франции. Надежду на «единое мировоззрение» выразил тогда один из самых значительных представителей швейцарского и европейского модерна Фердинанд Ходлер<sup>4</sup>. Но чувство единства, возникшее в немецкоязычных и франкоязычных кантонах на прямо противоположной политической почве, привело к деструктивным последствиям.

Уже превращение раздробленной Германии в единую могучую империю (1871) вызывало в немецкоязычных швейцарских кантонах восхищение «большой родиной» (подобные чувства разделял классик немецкоязычной швейцарской литературы XIX в. К.Ф.Мейер). Но вытекавшим отсюда следствием было и сомнение в политической продуктивности швейцарской демократии и самой идее конфедерации. У жителей немецкоязычных кантонов с

необычайной силой разгорелось чувство неприязни к Франции и собственным романдским кантонам (конфликты этих лет впоследствии были запечатлены в социальном романе известного писателя Майнрада Инглина «Швейцарское зеркало», 1938). Эти чувства не были новыми: на протяжении швейцарской истории они то разгорались, то гасли. Но теперь солидарность с соседом-агрессором и отчужденность по отношению к франкоязычным согражданам достигла небывалой степени.

Два крупнейших швейцарских писателя заняли противоположные позиции по отношению к грозившей разрастись трещине в швейцарском единстве. Публицистическая книга писавшего по-французски Шарля Фердинана Рамю «Великая весна» (1917) воспевала всегдашнюю правоту народа (в том числе и творившего свою революцию русского). Жители франкоязычной Романдии, писал Рамю, были правы в своем сочувствии к воюющим французским братьям. Сочувствие народа поднималось «вопреки всей политической и военной власти Федерации, в которой он составлял малую толику, против него были люди, говорившие на другом языке, люди — почему бы не сказать об этом прямо — другой расы»<sup>5</sup>. Герои романов Рамю — крестьяне кантона Во. Но он не был «крестьянским писателем», регионалистом. Рамю, как и немецкоязычных классиков Готхельфа и Келлера, занимали вечные вопросы бытия. И все же в годы войны в его книге возникла тема «свои и чужие», много раз в разные времена обсуждавшаяся затем как в его романах, так и другими швейцарскими авторами.

Принципиально иначе понимал ситуацию автор грандиозной эпической поэмы «Олимпийская весна» (1906) Карл Шпиттелер, будущий нобелевский лауреат. В текущем моменте уже в первый год войны он усматривал не проявление правоты народа в любом из разноязычных кантонов, но точку, когда «разум выпустил из рук вожжи», а симпатии и антипатии резко обострились и вышли из повиновения. Шпиттелер не отрицал глубочайшей связи немецкоязычных кантонов с Германией. Но отождествление себя с Германией в годы войны на основе общих культурных традиций, этнических корней, крови, языка в пику маленькой части Швейцарии, говорящей на французском языке, он считал безнравственным, потому что «будь меньшинство даже в десять раз меньше, оно все же не утратило бы своего значения»<sup>6</sup>.

Пренебрежение меньшинством означало, утверждал Шпиттелер, предательство того высокого единства, которое несла в себе швейцарская государственность.

Во Второй мировой войне симпатии жителей франкоязычных кантонов были, естественно, на стороне Франции, а немецкоязыч-

ных — на стороне Германии, хотя и не в такой сильной степени, как в годы Первой мировой, когда еще не было отпугивающего жупела — идеологии расизма. В 1930-е годы сторонники нацистов объявлялись во всех языковых регионах Швейцарии, не обязательно только в немецкоязычном: расизм и национализм — болезнями заразные. Но тот факт, что внешне не очень прочно сколоченное государство, в котором центральная власть всегда была слабее властей кантональных, дважды в течение каких-нибудь трех десятилетий выдержала испытание на разрыв, говорит о существовании некой загадочной интеграционной силы, способной противостоять мощнейшим притяжениям (и притязаниям) извне. Расхожее суждение гласит, что когда говорит голос крови, разум умолкает. У швейцарцев он не умолкал никогда, повинувшись сложившемуся на протяжении столетий совместной жизни государственному самосознанию, каким бы сложным и многосоставным оно ни было. Считая себя швейцарцами и гордясь таким званием (которое, кстати, фиксируется в удостоверении личности в графе «национальность»), жители этой страны хотят в то же время оставаться алеманами, романдцами, тессинцами, ретороманцами. Видимо, своеобразность общественного государственного сознания зависит не только от языка, каким бы мощным ни был этот фактор; она вытекает из совокупности характерных признаков народа, сложившихся в определенное время, на определенной территории и в определенном социуме. Ими же определяется и то, что с известной долей условности можно было бы назвать национальным характером. Этот характер наряду с народностными признаками обладает и общешвейцарскими чертами, к которым и в XX в. относят практичность, «приземленность» (К.Г.Юнг говорил о «хтоническом характере швейцарцев»<sup>7</sup>), любовь ко всему, что устойчиво и приносит выгоду, склонность к компромиссам.

Новейшая история еще раз подтвердила, что без подхода к сложности Швейцарии как комплексу особых межлитературных общностей невозможно определить ее специфику. Поэтому, вероятно, так широк разброс мнений в оценке швейцарского феномена применительно к XX в. Одни — по большей части литературоведы и публицисты — творят миф о «единстве в многообразии», основательно приукрашивая языковую и культурную ситуацию в этой стране. Они рисуют картину мирного взаимопроникновения разнородных культурных импульсов в «многоязычной» или «четырёхязычной» Швейцарии<sup>8</sup>, создавая ошибочное впечатление, что жители этой страны чуть ли не повально изъясняются на нескольких языках и даже читают на них художественную литературу. Языковое и культурное многообразие, рожденное полилингвиз-



мом и полилитературностью, они рассматривают не только как фактор возможного (но, к сожалению, не всегда получающегося) взаимообогащения, но и как мощный стимул интеграции, единения, слияния, как нечто уникальное, неведомое и недоступное другим странам<sup>9</sup>. После затишья 1930–1950-х годов снова поднимается вопрос о «гельветической модели культурного, а следовательно, и литературного федерализма», который сохранит свое значение и в «будущей объединенной Европе»<sup>10</sup>. Сегодня, когда идея «общеевропейского дома» из области чистой утопии перемещается в область вполне осуществимого проекта, огромный опыт Швейцарии по примирению непримиримого и совмещению несовместимого представляет несомненный интерес, хотя его, разумеется, нельзя абсолютизировать, тем более, что сама Швейцария, как уже отмечалось выше, упорно держится в стороне от этого «дома».

Другие — среди них большинство писателей — склоняются к тому, что культурное единство и ставшее притчей во языцех многоязычие — фикция, что в духовном отношении Швейцария распадается на четыре крайне слабо связанных друг с другом языковых и литературных региона, демонстрирующих по отношению друг к другу полнейшее равнодушие, а иногда и враждебность<sup>11</sup>. Подвергается сомнению и посредническая функция Швейцарии, о которой в свое время так много писали Ф.Эрнст и Ф.Штрих<sup>12</sup>. «Но имеем ли мы право посредничать между культурами, не решив культурных проблем внутри страны?» — задается вопросом прозаик и публицист Хуго Лечер и, естественно, дает на него отрицательный ответ<sup>13</sup>. Культура и литература Швейцарии рассматриваются многими как противоестественный симбиоз, как конгломерат отколовшихся от своих метрополий маргинальных придатков, тяготеющих не к межлитературному диалогу, а к замыканию в себе, к регионализму. В качестве примера приводится многолетняя борьба, которую вела франкоязычная Юра за отделение от немецкоязычного кантона Берн и которая увенчалась в 1978 г. образованием еще одного самостоятельного кантона. Правда, в этом случае отделились не только швейцарцы, говорящие по-французски, от швейцарцев, говорящих по-немецки, но и католики от протестантов, что немаловажно, если учитывать обострившиеся в современном мире конфессиональные проблемы.

Принято считать, что многоязычие несет с собой больше проблем, чем преимуществ, в том числе и для литературы. Но на этот счет есть и другие мнения. В частности, австриец Йозеф Рот, высоко ценивший неповторимое своеобразие своей литературы, утверждал, что если «национальное и языковое единство лишь может быть преимуществом, то национальное и языковое много-

образии является таковым всегда»<sup>14</sup>. Об этом же, хотя и несколько по-иному, говорил Ф.Дюрренматт в статье «К драматургии Швейцарии»: «Суть дела не в противоречиях, они естественны, куда противоестественнее то, что из этих противоречий ничего не рождается, что не используется заложенный в них шанс... Культура как национальный капитал — это досужий вымысел, культура — живой, творческий процесс... Швейцарию надо поймать на слове. Ее задача — стать тем, за что она себя выдает»<sup>15</sup>.

Как же складывалась ее языковая и литературная ситуация на исходе XX в.? Как действуют основные функции межлитературного общения и их конкретные, характерные для этой страны модификации? Согласно переписи 1980 года 72,7% швейцарцев говорят по-немецки, 20% — по-французски, 4,5% — по-итальянски, 0,9% — по-реторомански и 1% — на других языках. (Здесь имеются в виду только подданные Швейцарии, а не все население, проживающее на территории этой страны.) Немецкоязычное население, самое многочисленное, изучает в школе и других учебных заведениях в качестве первого иностранного один из трех остальных языков Конфедерации. Чаще всего это французский. Романдцы, как правило, берутся за немецкий, а тессинцы — за французский. В последнее время благодаря обменов и контактам между школьными классами изучение первого иностранного языка значительно улучшилось. В среднем немецкоязычные швейцарцы знают французский лучше, чем жители Германии или Австрии, хотя этот полилингвизм имеет большее значение в сфере гостиничного сервиса, чем в сфере культуры. Что касается обязательного второго иностранного языка, то молодые швейцарцы в подавляющем большинстве выбирают не еще один из четырех национальных языков своей Конфедерации, а английский, причем его изучению уделяют значительно больше внимания, чем «первому иностранному»: английский нужнее для будущей профессиональной деятельности, будь то наука, техника или сфера обслуживания. Помимо всеобщей англоизации (точнее, американизации), угрозу для этнической самобытности языковых меньшинств (тессинцы и ретороманцы) представляет германизация италиязычного и ретороманского населения как следствие экономической зависимости этих регионов от немецкой Швейцарии. В Ретии обучение на родном языке ведется только до четвертого класса, а далее — на немецком. Практически все ретийцы вырастают двуязычными и с годами забывают родной язык. Ретороманский (это сумма диалектов) находится на грани вымирания, несмотря на предпринимаемые государством чрезвычайные меры по его спасению. Итальянский язык хотя и имеет статус официального государственного, но по-настоящему

государственным так и не стал: в Тессине нет ни одного италоязычного высшего учебного заведения. И хотя экономически Тессин на подъеме, но богатые цюрихцы, бернцы или базельцы, покупая участки для вилл в «солнечном Тессине», и не думают ассимилироваться в местной языковой и культурной среде.

В последнее время резко обострилась языковая ситуация в немецкоязычной Швейцарии. Как известно, немецкий здесь издавна использовался в качестве «письменного языка» (Schriftsprache) и языка «межнационального общения»: с иностранцами и земляками из других кантонов немецкие швейцарцы общались на немецком, а между собой — почти исключительно на диалектах, объединяемых понятием «швицердюч» — немецко-швейцарского языка. Лавинообразное распространение «швицердюч» застало швейцарцев врасплох не только потому, что оно привело к вытеснению немецкого из повседневной жизни, но и потому, что пугающе обострилось обострение межрегиональных, межнациональных и межлитературных отношений. Романдцы и тессинцы жалуются на засилье диалекта. Владея в той или иной степени немецким, они не понимают своих сограждан в повседневном общении. Все чаще на вопрос, заданный по-немецки в Лозанне, Женеве или Невшателе, немецкий швейцарец отвечает на диалекте, что воспринимается как бестактность или как демонстрация превосходства алеманского большинства перед языковыми меньшинствами. Однако дело здесь в другом: разговорный немецкий для коренного жителя Цюриха, Берна, Базеля и Золотурна — иностранный язык, чтобы перейти на него со своего родного диалекта, необходимо преодолеть языковой барьер, что, как известно, дается нелегко.

Происходит превращение диалекта в особый «национальный язык», в «нео-швицердюч», до предела упрощенный, синтезировавший основные диалекты и вобравший в себя массу французских и английских слов и выражений. Им сегодня пользуются во всех областях жизни, в том числе и в качестве письменного, литературного: художественная продукция на «швицердюч» на глазах становится пятой языковой ветвью швейцарской словесности<sup>16</sup>.

Практически вся радио- и теледраматургия (т.е. то, что должно восприниматься на слух) создается на диалекте; вариант на литературном немецком создается чаще всего только в том случае, если предполагается реализация пьес в других немецкоязычных странах, прежде всего в Германии. В связи с этим возникают интересные модификации основных функций художественного перевода (перевод «в уме», когда писатель сразу пишет немецкий вариант, переводя с родного диалекта на письменный язык; тройная переводческая принадлежность: диалектная литература, швейцар-

ская литература на немецком языке, литература Германии). Эти модификации еще нуждаются в специальном исследовании.

Диалект все решительнее проникает в парламент, церковь, в общественную жизнь. Любые дебаты ведутся на диалекте, политик пишет свою речь по-немецки, а «озвучивает» на диалекте. Студент во время экзамена на сформулированный по-немецки вопрос, сбиваясь от волнения, отвечает на «швицердюч». Школьный учитель математики ведет занятия на диалекте, потому что плохо владеет разговорным немецким. Заседание суда проходит на диалекте, а протокол ведется по-немецки (еще и потому, что писать на «швицердюч» из-за отсутствия единой орфографии чрезвычайно трудно).

Все это является конкретным проявлением эволюционно-исторической функции взаимодополнения, результатом чередования исторических импульсов, действующих по своим внутренним законам. Характерно, что общественное мнение отрицательно относится к спонтанному усилению роли и влияния диалекта, отдавая себе отчет в том, что вытеснение немецкого неизбежно обернется обеднением культуры, изоляцией от метрополии, провинциализацией и запустением. В Швейцарии с ее давними традициями мирного сожительства разных этносов не так уж много сторонников культурной изоляции, ратующих за спасение своеобразия немецкой Швейцарии, Романдии или Тессина, и роль диалекта возрастает не в результате их усилий, которые мало кто принимает всерьез, а как бы сама собой.

Примечательно, что еще вплоть до конца XIX в. ситуация складывалась по-иному: под напором письменного языка (Г.Келлер или К.Шпиттелер и не помышляли о том, чтобы писать на «швицердюч») приходилось думать о спасении диалекта, создавались общества и кружки в его защиту, появился театр на диалекте и т.д. Потом положение выравнивалось: письменный немецкий и диалект мирно сосуществовали, взаимодополняя друг друга и создавая довольно редкую ситуацию двуязычия в рамках одного языка.

Так было до 1933 г., когда наметился резкий рост удельного веса диалекта и диалектной литературы, что в условиях исходившей от нацистской Германии угрозы духовной (и не только) аннексии явилось следствием программной установки. Этот процесс подхлестывался искусственно, подогревался внелитературными факторами и тут же пошел на убыль, когда отпала необходимость в «национальном» самоутверждении перед лицом опасного соседа. Во второй половине XX в. он был следствием крепнущего самосознания швейцарцев, но и препятствием для продуктивного взаимодействия культур и литератур в рамках межнациональной общности.

Государственная политика Швейцарии благоприятствовала на протяжении XX в. повышению доли (и роли) общешвейцарского в межлитературных общностях, т.е. развитию комплементарной функции, стимулирующей интеграционные тенденции в рамках общности на основе государственно-политического единства. Но происходило это без нажима, интенциональная комплементарность не подавляла (за исключением 1930–1940-х годов) комплементарность эволюционно-историческую, активно проявляющую себя в трех областях межлитературных общностях (немецкоязычной, франкоязычной и италияязычной), возникших на основе монолингвизма. Как показывает опыт XIX и особенно XX в., Швейцарская Конфедерация действительно может рассматриваться как своего рода модель, на которой можно изучать закономерности и проблемы сосуществования разных языков, литератур и культур в рамках единого административно-политического образования, а также способы мирного разрешения этих проблем. Внешние (государственные) границы этого образования в нормальных (т. е. мирных) условиях значительно более проницаемы для инокультурных влияний, чем внутренние (языковые) границы, но и языковые барьеры не становятся непреодолимым препятствием для культурного общения. Противостояние культур уравнивается — авторы данного тома старались показать это в своих главах — их взаимодействием, умело культивируемой потребностью во взаимопознании, непрекращающимся диалогом, причем диалогом, не навязываемым «сверху», а органично вытекающим из конкретной ситуации.

В ряду наиболее заметных проявлений этого диалога должны быть названы усилия фонда «ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ», направленные на укрепление интеграционных импульсов, деятельность многих издательств, журналов и газет, активность общешвейцарского писательского Союза и довольно многочисленных университетских семинаров. Особо следует отметить серию взаимных переводов «СН» (*Confederatio Helvetica*).

Все это, разумеется, ни в коей мере не говорит о достижении культурного «единства». «Литература Швейцарии живет своим плюрализмом, своим многообразием, своими творческими индивидуальностями, что *mutatis mutandis* является свойством всякой литературы, не только швейцарской. Этот плюрализм предполагает взаимное восприятие, но ни в коем случае не взаимную нивелировку»<sup>17</sup>. И даже возникающие время от времени (как это было в 1930–1940-е годы) рецидивы «национального мифотворчества», пишет М.Гштайгер, — отнюдь не специфически швейцарская черта, в лихую годину к нему прибегает любое государство, сроч-

но извлекая из запасников народной памяти соответствующие «архетипы» и ставя их на службу актуальным задачам<sup>18</sup>.

Изучение швейцарского комплекса особых межлитературных общностей<sup>19</sup> позволяет говорить не только о взаимосвязанности таких понятий, как многоязычие, межлитературность и национальное самосознание, но и о существовании некоего разрыва в этом самосознании, точнее, о «зоре» между социально-административно-политическим сознанием и фактом принадлежности к другой национальной общности — немецкой, французской или итальянской. Первый элемент этого разорванного самосознания основывается на политической воле, второй — на глубинных пластах подсознания, которые не всегда проявляются в осознанных деяниях, но тем не менее чрезвычайно важны для бытования культуры в широком национальном контексте. Чувство двойной, а то и тройной сопричастности, сознание принадлежности к швейцарской и немецкой, швейцарской (романдской) и французской, швейцарской (тессинской) и итальянской, ретороманской и немецко-швейцарской культуре никогда не покидает писателя Швейцарии и существенно осложняет его жизнь. Более того, это чувство (и сознание) постоянно меняется, сдвигается то в одну, то в другую сторону, в зависимости от конкретной ситуации и исторического момента.

Адольф Мушг, по его признанию, на вопрос о том, к какой литературе он принадлежит, будет отвечать в зависимости от того, кто спрашивает. Если далекий австралиец, то он будет отрицать существование особой «швейцарской литературы» и относить себя к немецким писателям. А если «сосед» — немец, то ответ будет куда более дифференцированным, включающим в себя и ссылки на роль диалекта, и уверения в самобытности немецкоязычной литературы Швейцарии, и многое другое<sup>20</sup>. В многослойности, постоянной изменчивости и глубинной противоречивости «национального» самосознания швейцарского писателя заключены не только остро ощущаемая на уровне сознания и подсознания потребность равновесия, но и фактор развития, возможность черпать из нескольких источников, которые этот писатель по праву считает своими. Сложность и подвижность предмета изучения, его известная модельность, повторяемость в других типологически сходных явлениях требовала от авторов не только этого тома, но и всей «Истории швейцарской литературы» как широты охвата межлитературных явлений, знания литературы не только самой Швейцарии, но и сопредельных стран, так и известной гибкости в толковании конкретных явлений и творческих индивидуальностей.

<sup>1</sup> Цит. по: Павлова Н.С., Седельник В.Д. Швейцарские варианты. Литературные портреты. М., 1990. С. 291.

<sup>2</sup> Швейцария: время разобраться с собой. Беседа с Адольфом Мушгом // Иностранная литература. 1998. № 9. С. 252.

<sup>3</sup> Schmid K. Unbehagen im Kleinstaat. Zürich; Stuttgart, 1963.

<sup>4</sup> См. об этом: Stern M. Literarischer Expressionismus in der Schweiz. 2 Bde. Bern, 1982. Bd. 1. S. 235.

<sup>5</sup> Рамю Ш.Ф. Из книги «Великая весна» // Альпы и свобода. Швейцарские писатели о своей стране. 1291–1991. М., 1992. С. 260.

<sup>6</sup> Шнумтелер К. Наша швейцарская точка зрения // Альпы и свобода. С. 241.

<sup>7</sup> Юнг К.Г. О значении швейцарской линии в спектре Европы // Альпы и свобода. С. 241.

<sup>8</sup> Weilemann H. Die vielsprachige Schweiz. Eine Lösung des Nationalitätenproblems. Basel; Leipzig, 1929; Zinsli P. Vom Werden und Wesen der mehrsprachigen Schweiz. Bern, 1964; Sonderegger S. Die viersprachige Schweiz: zwischen Geschichte und Zukunft. St. Gallen, 1981; Schläpfer R. (Hrsg.). Die viersprachige Schweiz. Zürich, 1982; Schläpfer R., Bickel H. (Hrsg.). Die viersprachige Schweiz. Aarau; Frankfurt am Main; Salzburg, 2000.

<sup>9</sup> Lüthy H. Die Schweiz als Antithese. Zürich, 1969. S. 10; Rougemont D. de. La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux. Paris, 1965. P. 224; Wenger B. Die vier Literaturen der Schweiz. Zürich, 1968. S. 7.

<sup>10</sup> Allemann F.R. Die Schweiz — ein Modell Europas? // Sprache und Politik. Heidelberg, 1968. S. 383.

<sup>11</sup> См. об этом: Niederhauser R., Zinng M. Geschichten aus der Geschichte der Deutschschweiz nach 1945. Darmstadt; Neuwied, 1983.

<sup>12</sup> Ernst F. Helvetia mediatrix. Zürich, 1939; Ernst F. Der Helvetismus. Einheit in der Vielheit. Zürich, 1954; Strich F. Goethe und die Schweiz. Zürich, 1949.

<sup>13</sup> Loetscher H. Alphorn mit Bambus // Passagen. N 3. Winter 1986. S. 3.

<sup>14</sup> Zit. nach: Schweizer Monatshefte. 1968. H. 11. S. 50.

<sup>15</sup> Dürrenmatt F. Zur Dramaturgie der Schweiz // Werkausgabe in 30 Bden. Bd. 28. Zürich, 1986. S. 76.

<sup>16</sup> К сожалению, у нас не нашлось специалиста, знающего немецко-швейцарские диалекты, поэтому изучение литературы на диалектах осталось за пределами данного труда.

<sup>17</sup> Gsteiger M. Opposition — Integration — Dialog. Die Literatur der Deutschschweiz und die Literaturen der sprachlichen Minoritäten der Schweiz // Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig, 1984. S. 54.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Подробнее о механизме функционирования таких общностей см.: Дюришши Д. и коллектив. Систематика межлитературного процесса. Братислава, 1988.

<sup>20</sup> Muschg A. Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur? // Ich hab die Schweiz im Traum gesehen. 35 Schriftsteller der Schweiz schreiben über ihr Land. Salzburg; Wien, 1980. S. 161–175.

## ГЛАВА I

### ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ (1890—1918)

В начале 90-х годов XIX в. нейтральная демократическая Швейцария чувствовала себя на подъеме, в ней зарождалось и укреплялось государство всеобщего благоденствия. Из отсталой аграрной страны, какой она была еще в середине столетия, Швейцария на глазах превращалась в развитое индустриальное государство с густой сетью железных дорог, промышленных предприятий и банков. Веха, отметившая начало периода, была скорее *духовного* свойства. В 1890-е годы литература пережила невосполнимые утраты: в самом начале десятилетия умер Готфрид Келлер, прекратилась творческая деятельность другого классика XIX в. — Конрада-Фердинанда Мейера; в 1897 г. скончался известный базельский историк и философ Якоб Буркхардт, писавший о прошлом, но думавший о настоящем и будущем и с тревогой предупреждавший о растущей трещине между словом и делом, политической и нравственностью, материальным и духовным. Швейцария как бы в одночасье лишилась своих самых талантливых и опытных диагностов, задававших тон в науке и литературе и высоко державших планку эстетической требовательности.

К тому же к концу века наметился рост национального самосознания. Идея духовной независимости и самобытности получала новые импульсы. В 1891 г. Швейцария торжественно отметила 600-летие своего существования как конфедеративного государства («Клятвенного союза»). В городе Швице было устроено грандиозное историко-художественное представление на сюжеты мифологических и исторических сказаний. Швейцарцы искали — и находили — подтверждение своей непохожести на более сильных (и временами агрессивных) соседей в глубоком прошлом.

Новые стимулы общешвейцарской духовной и культурной жизни дало открытие в 1898 г. в Цюрихе Государственного музея (Landesmuseum) и в 1900 г. в Берне Государственной библиотеки (Landesbibliothek). Национально-патриотические настроения сочетались с верой в возможность соединить несоединимое и со-



здать дотоле небывалый сплав этнических и культурно-языковых элементов, способный приостановить процесс вытеснения традиционных духовных ценностей, охвативший остальную Европу. Этот процесс, сопровождавшийся техническим перевооружением промышленности, урбанизацией и социальным расслоением, вел к возникновению и утверждению новых форм и условий жизни и способствовал быстрому обновлению литературы. Определение «модерн» применялось поначалу почти исключительно к натурализму — он действительно выделялся своей новизной на фоне поэтического реализма Теодора Шторма, Теодора Фонтане, Пауля Гейзе, Готфрида Келлера, Конрада-Фердинанда Мейера и др. Но очень скоро он перестал восприниматься как нечто новое, уступив это право другим литературным течениям и направлениям, возникновению которых он способствовал, — импрессионизму, «секундному стилю», символизму, «югендстилю», экспрессионизму и т.д.

В Швейцарии же на первых порах преобладало недоверие к любым формам обновления, нежелание расставаться с прошлым. Авангардистские импульсы почти не находили распространения, гасились в зародыше, воспринимались как нечто совершенно чуждое и враждебное швейцарскому менталитету. Влиятельные литературоведы и критики — Адольф Фрай, Отто фон Грайерц, Фриц Марти, Йозеф Виктор Видман и др. — сходились в том, что все «модернистские» стилевые направления — от натурализма до экспрессионизма — для Швейцарии непригодны. Оглядываясь на эту эпоху, Роберт Фези писал в 1922 г.: «Для поколения писателей, вступивших в литературу на исходе столетия ... все главное и существенное было уже сделано. Готхельф, Келлер, Мейер завершили свой творческий путь, но их живое воздействие продолжалось с такой силой и давало такие импульсы, каких не могло дать литературное обновление в Германии и остальной Европе с его новомодными натуралистическими, символистскими психологическими и прочими ценностями»<sup>1</sup>.

Критики всеми силами старались удержать литературу в русле реализма XIX в., она же не без воздействия этих усилий скатывалась к эпигонству, областничеству, регионализму. Время с 1890 по 1905 г. — пора небывалого расцвета так называемой *Heimatdichtung*, литературы «родного угла». В Германии она, несмотря на старания ряда писателей (В. фон Поленц, К.Фибиг, Л.Тома, Г.Ленс), так и не стала составной частью «большой» литературы, в Швейцарии же это направление потеснило и даже на некоторое время практически вытеснило все остальные. Значительно позже, когда после восприимчивых к внешним влияниям 1920-х годов

снова усилились тенденции к самоизоляции, Готфрид Боненблуст в 1939 г. не без гордости отмечал: «Натурализм, неоромантизм, экспрессионизм не прошли бесследно. Но наша литература не подпала под влияние ни Золя с Ибсеном и Достоевским, ни поздно признанного Гельдерлина, ни эстетических вывертов эпохи диких потрясений. Не бывает иного стиля, кроме судьбоносного. У нас есть наша судьба, наш стиль, наше летоисчисление»<sup>2</sup>.

Нельзя сказать, что литература «родного угла» с ее склонностью к почвенничеству и культивированию локальных особенностей не несла в себе ничего положительного и лишь по недоразумению пользовалась успехом у не очень взыскательных читателей. Регионалисты были искренне озабочены усилением влияния иностранных туристов, неудержимым напором городской цивилизации, угрозой загрязнения и разрушения окружающей среды. Воспевая прекрасные альпийские долины и демократические деревенские общины, не затронутые (якобы не затронутые, на самом деле все было отнюдь не так просто) разлагающим влиянием цивилизации, они воспитывали любовь к Родине, трудолюбие, нравственную стойкость, умение переносить тяготы жизни. Проповедуемый ими патриотизм был лишен агрессивных ноток, свойственных уже тогда германскому национал-шовинизму, а укорененность в родной почве так и не обернулась тем явлением, которое в Германии позже получило название «литературы крови и почвы». Они меньше верили в прогресс, в благотворность обновления, в том числе и навязываемого насильственными, революционными методами, им был неведом релятивизм, нигилизм и скепсис их немецких, французских и английских собратьев, они еще верили в силу слова, в возможности повествовательного искусства — и создавали поэтический мир в большей мере желаемый, нежели реально существующий. В широком спектре европейских художественных течений они находились на полюсе, прямо противоположном авангардистскому экспериментаторству.

Но главным недостатком таких писателей, как Эрнст Цан, Якоб Кристоф Геер, Альфред Хуггенбергер и др., была эстетическая невзыскательность. Им были недоступны страстный этический гуманизм Готхельфа, широта духовного кругозора Келлера, художественная изошренность Мейера. Наследники проницательных диагностов предпочитали исследованию закономерностей — описание поверхностных симптомов<sup>3</sup>.

Ведущим жанром литературы «родного угла» был роман. Давно установлено: чем выше уровень личностного сознания, тем лучше для романа как «эпоса частной жизни». Романический герой должен сознавать свою личностную самоценность — толь-

ко тогда конфликт между индивидом и обществом с его социальными и духовными противоречиями обретет нужную динамику и конкретность. Роман как жанр возникает из утраченного равновесия между личностью и окружением, именно здесь возникает поле высокого напряжения, рождаются жанрообразующие силы. Дисбаланс этот стимулирует движение жанра в направлении искомого равновесия. Останавливается в своем развитии один из компонентов этого противоречивого единства — и тут же замедляется, а то и прекращается вовсе движение жанра.

В швейцарской литературе рубежа веков подлинные конфликты подменялись мнимыми или для романического мышления несущественными. Общество остерегалось новаций, тяготело к сохранению и укреплению существующего — и требовало того же от литературы, которой оставалось либо приспособливаться к «малости» местных условий, либо решаться на отчаянный бунт. Первое вело к областничеству, второе — к поиску не прямых, окольных путей для выражения неудовлетворенности существующим и тяги к обновлению, поиску, приведенному позже к специфическим трансформациям в творчестве Карла Шпиттелера, Роберта Вальзера, Якоба Шафнера, Ш.-Ф.Рамю, Франческо Кьезы.

В творчестве регионалистов-почвенников, особенно тех, кто находился в русле так называемого «крестьянского романа», классические образцы которого дал И.Готхельф (Симон Гфеллер, Альфред Хуггенбергер, Эрнст Цан, Якоб Кристоф Геер), личность чаще всего оказывается как бы вычлененной из потока истории, привязанной к своему застывшему в неподвижности уголку земли и настороженно относящейся ко всему, что происходит за его пределами. Движение времени сводится к извечной смене времен года. Неподвижность художественного времени в произведениях названных выше писателей сочетается с ограниченностью, замкнутостью художественного пространства — как правило, это клочок земли, деревня или городок, отрезанный от мира глубоким озером и высокими горами.

Любопытно, что действие большинства произведений, создававшихся швейцарскими писателями на стыке столетий, разворачивается в горах или в деревне, их персонажи — крестьяне и альпийские пастухи. Сами же авторы были жителями городов, за исключением одного — Альфреда Хуггенбергера (Alfred Huggenberger, 1867–1960), который, идя по стопам Ульриха Брекера, тяжелый крестьянский труд умел сочетать с писательской работой. Поэтому и отличаются достоверностью даже в мельчайших деталях картины крестьянской жизни, нарисованные им в романах «Крестьяне из Штайга» («Die Bauern von Steig», 1912) и «История

Генриха Ленца» («Die Geschichte des Heinrich Lentz», 1916). Остальные сочиняли романы «на экспорт», опираясь на воспоминания детства. В Германии была мода на «крестьянский роман», другие темы спросом не пользовались. «А тем временем, — писал Якоб Бюрер, — в наших городах, на наших курортах разгорается борьба, происходят крупные изменения в экономике и культуре, начались великие преобразования; техника демонстрирует такие поразительные достижения, какие только можно себе представить, классовая борьба приносит свои добрые и недобрые плоды, но швейцарский писатель молча проходит мимо всего этого, ничего не замечая, ни о чем не догадываясь»<sup>4</sup>.

Примером подобной творческой установки могут служить сочинения Якоба Кристофа Геера (Jakob Christoph Heer, 1859–1925), одного из самых известных и удачливых певцов «альпийской романтики». Сюжет его первого романа «На святых водах» («An heiligen Wassern», 1898) основан не столько на личном житейском опыте автора, сколько на местном предании о «живой воде», вытекающей из горячего источника и несущей по проложенному людьми водопроводу плодородие земле и благополучие отрезанной от мира горной деревушке в кантоне Валлис. Но каждые четырнадцать лет лавина с неотвратимой последовательностью уничтожает водопровод, и каждый раз его восстановление требует человеческих жертв. Стержнем, вокруг которого завязывается конфликт, выступает суеверие. Сын последней жертвы, Йози Блаттер, повывавший мир и принесший в тесную долину дыхание нового времени, решает построить водопровод, способный выдержать натиск лавины. Но деревенские жители встречают его план в штыки, активность Блаттера кажется им вторжением в их освященный веками патриархальный мирок. В грохоте лавины им чудится карающая десница, страх перед неотвратимым наказанием за «вторжение» в компетенцию высших сил толкает их на необдуманные поступки, на бессмысленный бунт, в результате которого погибает несколько человек. Казалось бы, зловещее предсказание сбывается. Но построенный Блаттером водопровод на сей раз устоял, деревня продолжает процветать, и одумавшиеся жители избирают Блаттера своим «прези» — старостой общинного совета. Равновесие между природой и людьми восстановлено, «волшебный цветок сказания» снова «раскрыл свою чашечку и источает аромат».

Обезличенно приподнятый патетический стиль свойствен и другим романам Геера — «Король Бернины» («Der König der Bernina», 1900), «Феликс Нотвест» («Felix Notvest», 1901), «Йоггели» («Joggeli», 1902). В романе «Феликс Нотвест» Геер без прикрас,

скорее даже с нажимом изобразил разложение крестьянских хозяйств, обнищание земледельцев, эксплуатацию детского труда с единственной целью: поставить заслон проникновению в деревню крупного капитала, призвать к восстановлению и сохранению патриархального быта. Он полагал, что нравственное (да и физическое тоже) здоровье народа сохраняется только в контакте с землей и разрушается в больших городах, этом «скопище пороков». Такого рода антицивилизаторские настроения издавна были свойственны Швейцарии, сужая ее культурный, интеллектуальный горизонт, но и предохраняя от неоправданных потрясений.

Я.К.Геер охотно брался за разработку актуальных проблем, трактуя их, естественно, с областнических позиций. Но сам факт обращения к ним придавал ему в глазах современников вес и значение. Он умел рисовать живописные картины альпийских гор и долин, нагнетать напряжение. Его романы, попав в разряд так называемой «народной» (т. е. массовой) литературы, пользовались устойчивым спросом, особенно в Германии, и регулярно, включая годы нацизма и войны, переиздавались вплоть до второй половины XX в.

В отличие от Геера, Эрнст Цан (Ernst Zahn, 1867–1952) не был только восторженным певцом альпийской романтики, он тяготел к изображению трагических конфликтов, роковых обстоятельств, ярких, неординарных характеров. Цан испытал довольно поверхностное влияние швейцарских классиков XIX в. и более глубокое — австрийской и немецкой почвенной литературы. Ему тоже присуще элегическое любование стародавними обычаями и нравами. Мир его романов и новелл, как правило, лежит в прошлом или обращен в прошлое. Но, в отличие от «оптимиста» Геера, он предпочитает описывать трагические судьбы «маленьких людей», их зависимость от природных стихий, воплощенных в горах, и от косного окружения. Причем если в противоборстве человека и природы он всегда на стороне природы, так как убежден, что перед лицом величавых гор человеку приличествует скромность и смирение, то в конфликте между человеком и окружением он далеко не всегда однозначно выступает в защиту той или иной стороны. Герой романа «Альбин Индерганд» («Albin Indergand», 1900), выросший как бы на обочине общины, в семье преступника, и более склонный следовать зову своего «нрава», чем установлениям церкви и законом общинной жизни, тем не менее пользуется не только поддержкой либерально мыслящего деревенского священника, но и симпатией автора, ибо защищает свою индивидуальность, свою «идентичность», — сначала неумело и строптиво, преступая запреты, а в конце, когда жители горной деревушки в

кантоне Ури восстают против французской оккупации, — уже более осознанно, утверждая себя в труде и готовности к самопожертвованию.

Цан склонен к резкому, без переходов и промежуточных состояний, противопоставлению добра и зла, красоты и уродства, возвышенного и низменного. Свойственная «вторичному», эпигонскому романтизму контрастность изображения — одна из ведущих примет его поэтики (например, противопоставление «плохого» в глазах общины Альбина Индерганда и «безупречного» председателя общинного совета Йоганна Карла цум Бруннена). Правда, Цан не абсолютизирует и не увековечивает эти противоположности, оставляя своим героям шанс стать «строителями» собственной судьбы (Индерганд) или ее разрушителями (цум Бруннен). Первый, смилив себя, трудом и терпением завоевывает уважение земляков и вписывается в общину, второй, поддавшись гордыне, теряет уважение к себе и гибнет.

События, описанные в романе «Дом Лукаса Хохштрассера» («Lukas Hochstrabers Haus», 1907), происходят на берегу Цюрихского озера. Почитаемый всеми крестьянин Лукас Хохштрассер под старость передает дом и хозяйство детям. Но детей крестьянский труд не привлекает, хозяйство оказывается на грани развала, дружная некогда семья — тоже. Тогда Лукас снова берет дело в свои руки и восстанавливает утраченную гармонию патриархальной жизни. Здесь острее, чем в «Альбине Индерганде», проступает характерный набор антиномий: город как рассадник зла — деревня как цитадель добра, бродяжничество — оседлость, рабская психология наемного рабочего — внутренняя независимость свободного крестьянина, беспутство детей — великодушие отцов.

Люди и горы, судьба человеческая на фоне несокрушимо могучих горных хребтов, борьба между богатством и бедностью, распущенностью и нравственной стойкостью, авантюризм и трудолюбие, — вот характерный набор конфликтов, разрабатываемых Цаном в романах «Клари-Мария» («Die Klari-Marie», 1905), «Одиночество» («Einsamkeit», 1910) «Женщины из Танно» («Die Frauen von Таппо», 1911), в сборниках рассказов «Горцы» («Bergvolk», 1897), «Герои повседневности» («Helden des Alltags», 1904) и многих других. Конфликты эти сами по себе не отличаются новизной, они уже не раз встречались в произведениях немецких, австрийских и швейцарских предшественников Цана — Л.Гангофера, К.Л.Иммермана, Б.Ауербаха, П.Розеггера, И.Готхельфа, но у Цана они получают особую окраску: для его стиля характерно довольно своеобразное сочетание шероховатости, грубоватой неприглаженности и трогательной прочувствованности, что отвеча-

ло ожиданиям тогдашних читателей и почитателей «деревенской» прозы в немецкоязычных странах.

Романы и рассказы Цана исполнены, за редким исключением, смутного ощущения обреченности и безнадежности. Имущественные барьеры, ввевшиеся в плоть и кровь суеверия и предрассудки оказываются сильнее самых сильных чувств и влечений. Несмотря на ореол чувствительности и душевной стойкости, горцы Цана все же предстают как бы людьми второго сорта, покорно склоняющимися выи перед неотвратимостью «рока», т.е. просто перед теми, кто богаче и могущественнее их. Жизнь поворачивается к ним своими жестокими, уродливыми сторонами, разбивает их самые скромные и робкие надежды на счастье, но от них, героев «на потерянном посту», не услышишь ни возмущения, ни даже сетований на горькую долю. Любые удары судьбы принимаются безропотно, с христианским смирением, и Цан откровенно любит нравственной стойкостью, «моральным героизмом» своих страстотерпцев, не задумываясь над истинными причинами их жизненных невзгод. В его авторской позиции трудно отыскать интонации боли, сострадания, гнева, возмущения.

В сочинениях регионалистов жизнь общины, маленького замкнутого организма никогда не тяготеет к типологической модели «общества» или — шире — всего мира; она обретает статус неповторимого «особого случая». Заметные метаморфозы происходят и с другим компонентом диалектического единства — личностью. В произведениях Готхельфа, Келлера, Мейера центральные персонажи четко выделяются на фоне выразительно очерченной конкретной исторической эпохи; у их эпигонов (как, впрочем, и у немецких регионалистов-почвенников) личность растворяется в скрупулезно выписанной среде, становится ее атрибутом, придатком, утрачивает энергию сопротивления обстоятельствам.

С этим связаны особенности авторской позиции. Чаще всего автор — всеведущий и вездесущий демиург, не скрывающий своего присутствия в произведении. Таков Геер, свободно вторгающийся в повествование и выдающий аттестации персонажам. Таков, по сути дела, и Цан. Цан, правда, искуснее Геера. Хотя «все его произведения написаны на основании личного опыта и несут на себе печать его индивидуальности»<sup>5</sup>, он умеет скрываться за своими персонажами, сливаться с ними. Однако персонажи от этого становятся ненамного богаче и объемнее, потому что небогат внутренний мир самого «демиурга», который литературой занимался на досуге, а по роду своих повседневных занятий был владельцем унаследованного от отца, иммигранта из Германии, трактира и постоялого двора в Гешенене, в швейцарских Альпах.

Критической дистанции между автором и его героем нет ни у Геера, ни у Цана, ни у большинства других певцов «родного угла», поэтому их всеведение и вездесущность мало способствуют более глубокому осмыслению изображаемого. Иными словами: незначительны, придавлены горами и жизненными обстоятельствами герои, незначительна в своей косности и малоподвижности действительность, но авторского «избытка», казалось бы, естественного в такой ситуации, боли за изломанные судьбы не ощущается. Автор редко оказывается выше своих героев — тому противится сама специфика областнической литературы.

Сложнее с писателями, которые хотя и находились в сфере ее притяжения, но не смирялись с узостью духовного горизонта, искали отдушин для избыточной человечности. К ним относится прежде всего Генрих Федерер (Heinrich Federer, 1866–1928), священник и редактор католической газеты в Цюрихе, а позже свободный художник. Католицизм Федерера никогда не был ортодоксальным, но, смягчая реальные конфликты и «просветляя» жизненные коллизии, он ослаблял силу реализма и не давал писателю освободиться от пут областничества. Ученик Келлера и Мандзони, Федерер хотел, по его словам, пользоваться своим пером, «как молотом, чтобы крушить, как иглой, чтобы колоть, как флейтой, чтобы приманивать и обольщать, как трубой, чтобы будить себе подобных»<sup>6</sup>. Будить, укрепляя их в вере и милосердии. Романы, рассказы и стихотворения Федерера проникнуты лиризмом, сердечностью, исполнены любви и уважения к людям труда, к родной природе. Но Федереру явно недостает широты кругозора, свободного парения творческой фантазии, он хочет, но не смеет вырваться за пределы религиозных установлений и отгороженного горами узкого пространства. Внутри этого пространства и возникает его яркий, красочный, но все же во многом искусственный поэтический мир.

Мягкий, улыбочиво-снисходительный юмор, присущий таланту Федерера, позволяет писателю строить повествование, не выглядывая из-за плеча персонажей с указующим перстом проповедника. В романе «Пилатус» («Pilatus», 1913), одном из лучших эпических произведений Федерера, автор только в самом начале появляется на сцене, уведомляя читателя, что собирается рассказать трагически-поучительную историю обедневшего крестьянина Омлиса. «Седая, древняя гора играет главную роль в его жизни, — элегически оповещает читателя автор. — Она была его другом и врагом, была его колыбелью и стала могильной плитой». Далее повествование до самого конца ведется от третьего лица, и присутствие автора можно угадать только в примиряющем юморе да в



том, какой оборот и какую оценку получают изложенные в романе события.

Натура беспокойная, неуживчивая, мятущаяся, Омлис ввязывается в непримиримый конфликт с окружением, ожесточается и в конце концов губит семью и гибнет сам. Образ героя-одиночки, отщепенца, аутсайдера, задыхающегося в спертый атмосфере мещанской узости и самодовольства, получит в швейцарской литературе XX в. широкое распространение. Но если позже, в 1960–1980-е годы, такой образ противопоставляется окружению и утверждается в своей самоценности, то в романе Федерера вина за трагический исход возлагается исключительно на Омлиса: в своей гордыне он нарушил законы милосердия и смирения, поднял руку на вековечный миропорядок, олицетворяемый могучими горами, — и поплатился за это.

Еще выпуклее приметы литературы «родного угла» в первом романе Федерера «Горы и люди» («*Berge und Menschen*», 1911). Общественные конфликты здесь смягчены юмором, переведены в плоскость борьбы человека с суровой природой. Инженер Эмиль Манус пытается проложить дорогу в горах, но «здоровые, святые горы» упорно сопротивляются вторжению человека. В конце концов, люди теряют терпение, прибегают к помощи динамита, а горы «осуждающе покачивают зелеными шапками своих лесов, поят долины водой и шлют дряхлеющему человечеству своих здоровых детей, как и тысячу лет назад». Федерер любит цепкостью гор, сопротивляющихся напору цивилизации, он убежден, что его горному краю самими небесами уготована особая судьба. Пусть старая Европа «плюется кровью и свинцом» и корчит воинственные гримасы — здесь, в тихой, нейтральной Швейцарии, все идет и будет идти по издавна заведенному порядку.

Были попытки вывести Федерера за пределы областничества, поставить его рядом с Г.Гессе, Р.Вальзером, Я.Шафнером<sup>7</sup>, а в более широком межлитературном контексте — с такими писателями католической ориентации, как В.Бергенгрюен, Ш.Пеги, П.Клодель, Ф.Мориак, Г.Грин и др.<sup>8</sup> Утверждается даже, что в мастерстве психологического анализа Федерер вряд ли уступает несколько «выспреннему» К.-Ф.Мейеру, но его «по привычке» все еще ставят ниже классика<sup>9</sup>. Во всем этом есть резон, если говорить о мере таланта писателя, а не творческой установке и ее эволюции. Конечно, Федерер на голову выше Геера и Цана, не говоря уже об откровенных почвенниках типа М.Линерта. В своих романах и «Лахвайльских историях» («*Lachweiler Geschichten*», 1911; Лахвайль — аналог келлеровской Зельдвилы) он дает выразительную картину швейцарской жизни в ее «альпийском» срезе. Вслед

за К.-Ф.Мейером он нередко обращается к истории «Клятвенного союза», которую вполне демократически воспринимает как «историю швейцарского народа», создавая колоритные образы исторических деятелей, религиозных и светских. Правда, по преимуществу из католического лагеря. Повествовательная манера Федерера близка келлеровской — интеллектуальной подвижностью и просветленностью, глубоким знанием жизни, мягким юмором. Без сомнения, Федерер сложился как художник в русле традиций швейцарских классиков XIX в. Но вперед не продвинулся или продвинулся очень незначительно, если сравнивать с писателями Германии, Франции, России или Норвегии. Его романы и рассказы, чрезвычайно популярные в начале века, быстро затерялись в литературной летописи столетия.

Многое роднит Федерера с его великими земляками, но многое и отделяет от них. Он, например, страстно любил историю, но, в отличие от Мейера, не терпел эпохи Возрождения, предпочитая времена с более глубоким пониманием христианской души. Вообще, симпатии и привязанности Федерера могут рассказать о многом. Он был связан дружескими отношениями со многими швейцарскими регионалистами — М.Линертом, Э.Цаном, А.Хуггенбергером. Но в этом кругу не замыкался. Человек образованный, он хорошо знал европейскую литературу, прежде всего, разумеется, немецкоязычную. Однако «Будденброкков» Т.Манна решительно отвергал за то, что в них слишком много критики и слишком мало поэзии. В его собственных сочинениях «поэзии», красивого вымысла было куда больше, чем суровой правды жизни. Он как-то сказал о себе: «Жизнь моя была малозначительна, зато сочинения — величавы».

В письмах и эссе Федерер высоко отзывался о русской литературе, говорил о своей симпатии и близости к Л.Н.Толстому, которого не раз перечитывал<sup>10</sup>. «У Толстого, — писал он, — нет ничего романтического в привычном смысле слова, а есть только реальность и жизнь, каждый предмет можно потрогать руками, с каждым персонажем можно поговорить, и ни разу не встретишь ничего неправдоподобного»<sup>11</sup>. В то же время католик Федерер не мог не осуждать Толстого за деизм, за религиозные и философские «блуждания». Для него самого картина мира и место человека в этом мире не вызывали сомнений, и беспокойные, тревожащие людей искания русского писателя казались ему ненужными и вредными.

Мотивы многих своих произведений (новеллы «Систо и Сесто» («Sisto e Sesto», 1913), «Последние минуты Папы Римского» («Das letzte Ständlein des Papstes», 1914), «Умбрийские истории» («Um-

brische Geschichten», 1909)) он черпал в итальянской истории. С детства страдая астмой, Федерер много путешествовал по Италии и часто отдыхал там. Но главным источником его вдохновения была все же Швейцария, ее горные районы, хотя сам он жил и работал в основном в Цюрихе. В романах «Меттелизеппи» («Das Mätteliseppi», 1916), «Папа Римский и король в деревне» («Papst und Kaiser im Dorf», 1924) он ставит перед собой задачи не столько духовного, религиозного, сколько психологического свойства: его персонажи не сомневаются в устоях веры и мирового порядка и борются в основном с собой — со своими слабостями, с «голосом» плоти. Однако симпатии писателя всегда на стороне аутсайдеров — бродяг, неудачников, отверженных, в том числе и отверженных церковью, — может быть, еще и потому, что сам Федерер пережил жестокое крушение своей церковной карьеры: в 1902 г., из-за недоказанного (по суду он был оправдан) обвинения в аморальном поведении скромный священник в одночасье лишился сана, доброго имени, маленького прихода и должности редактора католической газеты, пережил длительный период глубокой депрессии и материальной нужды, пока не утвердился в общественном мнении как профессиональный художник. Тем настойчивее проповедовал он в своих сочинениях, в том числе и в жизнеописаниях католических святых («Святой Франциск Ассизский» («Der heilige Franz von Assisi», 1908)) религиозные добродетели.

Место Федерера в швейцарской литературе довольно точно определил его друг, влиятельный критик Эдуард Корроди: «Мир Федерера — это католический контрапункт миру Келлера; именно это противоречие делает его своеобразным, новым и необходимым в нашем литературном процессе»<sup>12</sup>. Но Келлер, при всей его привязанности к Цюриху и Швейцарии, никогда не замыкался в кругу локальных проблем. Мир Келлера бесконечно шире мира Федерера. Да и функции юмора, сходного по эмоциональной окраске, у этих художников разные. У Келлера юмор — важнейший элемент реалистической поэтики, у Федерера — лишь одно из стилистических средств, служащих смягчению противоречий реальной жизни.

Выразительным подтверждением творческой ориентации Федерера может служить стихотворение с характерным названием «Милые оковы родины». В нем Федерер рисует образ старого писателя, который, приподнявшись в кресле, следит из окна за полетом чаек; его тянет улететь вместе с ними в неизведанные края. Но это всего лишь порыв, минутная слабость. Опомившись, лирический герой, за которым легко угадывается сам писатель, ругает себя за легкомыслие и клянется в верности родному уголку:

В потертое кресло я плюхаюсь снова,  
Целую любимой отчизны оковы:  
Прости, что мечтой на мгновение я  
Унесся за птицей в чужие края.

(Перевод мой. — В. С.)

Федерер так и не сумел разорвать «оковы» регионализма, хотя и заметно ослабил их. Он остался в кругу локальных проблем без выхода к широким обобщениям, приурочился к тесному пространству альпийских долин, которое, надо признать, ему удавалось воссоздавать с большой выразительной силой.

Ослаблял «оковы» не один только Федерер. Этим исподволь занимались и другие — Якоб Босхарт, Карл Шпиттелер, во французской Швейцарии — Шарль-Фердинан Рамю, в итальянской — Франческо Кьеза. Э.Эрматингер не случайно (хотя и не совсем удачно) назвал в своей книге «Литература и духовная жизнь немецкой Швейцарии» главу о писателях рубежа веков «Психологический реализм». Этим он хотел подчеркнуть не только сужение объекта изображения в сравнении с предыдущим этапом, не только сосредоточенность художника на внутренней жизни персонажей, но и наметившуюся, на первых порах еще робкую тенденцию к реабилитации и утверждению личности, индивидуальности. Писатели рубежа веков и впрямь, в отличие, например, от Келлера, охладели к политике и государству. Якоб Босхарт, которого трудно упрекнуть в равнодушии к жизни общества, писал: «Вздор, будто благо государства — высшее достояние, к которому следует стремиться любой ценой. Государство — это схема, ради которой не следует жертвовать собой. Правда, без него нельзя пока обойтись, но из этого не следует, что оно представляет собой нечто великое»<sup>13</sup>. Для швейцарской литературы, во все времена теснейшим образом связанной с жизнью общества, это был поворот крутой, но не внезапный. Акценты с общества и государства на личность начали смещаться давно. Даже такой убежденный и страстный приверженец либеральной демократии, как Келлер, в конце жизни проявлял безучастность к государственным делам, а один из героев его последнего романа, Заландер-младший, сделал эту безучастность нормой поведения. Время «без порыва и величия» рождало ситуацию, когда материальные интересы повсеместно начали теснить духовные, когда думающий, страдающий индивид утрачивал свою гражданскую защищенность и остро нуждался в поддержке со стороны литературы и искусства. Поэтому забота об общественном благе, воинствующий демократизм в творчестве ряда писателей как бы отходили на задний план; внимание сосре-

доточивалось на семейных отношениях, на переживаниях отдельной личности. Правда, особого углубления психологизма в Швейцарии это за собой не повлекло. На фоне нарастающих прагматических настроений вопросы этики и нравственности утрачивали мировоззренческую и гуманистическую содержательность, сводились к нормам поведения в обществе. В результате, по словам того же Эрматингера, психологизм сводился к «простому описанию душевной посредственности», а гуманизм — к «удобной и приятной вере в диетическое наслаждение красотой жизни на основе подходящего образа мыслей...»<sup>14</sup>

Последнее замечание адресовано Йозефу Виктору Видману (Joseph Viktor Widman, 1842–1911), очень характерной фигуре швейцарской словесности рубежа веков. Крупных эпических произведений он не создал, но был активным участником литературно-политической борьбы и даже выступил в свое время в защиту А.М.Горького. Видман долгие годы переписывался с Келлером, бережно и тактично опекал болезненно-самолюбивого Шпиттелера. Будучи редактором литературного отдела бернской газеты «Бунд», он открыл и поддержал не одно юное дарование, в том числе и своеобразный талант Роберта Вальзера. Человек с головы до ног «от мира сего», Видман увлекался философией Шопенгауера и Ницше, интересовался разного рода мистическими и космическими откровениями. Но все это было лишь пикантной приправой к сочинениям прирожденного идиллика, который представлялся Эрматингеру «удивительным анахронизмом»: «Принадлежит к поколению, которое породило Ибсена, Стриндберга, Золя, Толстого, Достоевского, он сочиняет премиленькие эпосы — совсем как романтический просветитель или просвещенный романтик»<sup>15</sup>.

«Идиллический эпик», «романтический просветитель» или «просвещенный романтик» — эти и подобные им двусмысленно-парадоксальные определения применимы ко многим швейцарским литераторам рубежа веков. И не только швейцарским. Во многих так называемых «малых» странах Европы, вынужденных уже в силу своей малости подчеркивать свою непохожесть на других, литература и раньше не давала «чистых», классических образцов того или иного стиливого направления. В Швейцарии, как известно, не было классицизма и почти не было сентиментализма. («Женевский гражданин» Жан-Жак Руссо, чтобы дать выход избытку и интенсивности душевных переживаний, *должен* был стать французским писателем.). Отсутствовал, по сути дела, и романтизм: редкие чахлые ростки «голубого цветка» на гельветической почве засыхали на корню. Натурализм с его беспощадной

правдивостью и резкостью в изображении уродливых сторон жизни тоже не мог утвердиться в стране, всегда избегавшей крайностей и отдававшей предпочтение «золотой середине». Кроме того, швейцарцы, в большинстве своем жители деревень или маленьких городов, были теснее связаны с природой, чем немецкие натуралисты, обитавшие преимущественно в больших городах. Да и пример отечественных классиков предостерегал от «смелых вылазок во французские сады чисто интеллектуального искусства»<sup>16</sup>.

Специфика стилового направления в самом широком понимании, представленного в произведениях регионалистов, не поддается однозначному толкованию, как не поддаются строгой жанровой классификации романы и повести «альпийских романтиков». Есть в этой литературе и реалистические задатки (они, как правило, зависят от меры таланта, от врожденной зоркости художника), и натуралистические тенденции, и романтическая устремленность в прошлое, и — временами — обращение к настоящему. Преобладают, однако, черты романтической эстетики, устремленность в прошлое. Настоящее было чревато загадочным и тревожным будущим, и писатели инстинктивно остерегались его поэтизировать, уходя в прошлое или же изготавливая продукты массовой индустрии развлечения с дополнительной функцией религиозного поучения. Как правило, областническая литература поддельвалась под серьезное искусство, чаще всего под реализм, и нередко поддельвалась весьма умело: того же Цана долгое время принимали за одного из самых значительных учеников и последователей Келлера<sup>17</sup> и ждали от него новых «великих свершений»<sup>18</sup>. Конечно, наиболее удачливым певцам «родного угла» нельзя отказать ни в известном мастерстве, ни в своеобразном этическом гуманизме: в своих «закругленных зарисовках» природы и броских, хотя и далеких от реальности образах нравственно стойких людей они проповедовали «добро» и осуждали «зло». Но добро в их толковании чаще всего не выходило за пределы приверженности патриархальной старине, а зло в целом, может быть, и справедливо, но слишком прямолинейно отождествлялось с цивилизацией, техническим прогрессом, революциями и т.д. Закрывая глаза на очевидное и неотвратимое, уходя от проблем, затрагивавших самым непосредственным образом массы людей, они поневоле сужали круг представлений о современном человеке и заметно обедняли возможности художественного познания не только настоящего, но и прошлого, к которому любили обращаться. Так, романы Э.Цана «Эрни Бехайм» («Erni Behaim», 1898) и «Нити Господа Бога» («Herrgottsäden»), действие которых отне-

сено в прошлое, только очень условно можно назвать историческими: история в них — лишь декоративный фон, на котором разыгрываются вневременные конфликты.

Установка на прославление и героизацию прошлого «Клятвенного союза» прослеживается в исторических полотнах писателей, тяготевших к изображению городской среды. Роберт Фези (Robert Faesi, 1883–1972), известный германист и великолепный знаток истории Цюриха, в повести «Цюрихская идиллия» («Zürcher Idylle», 1908) и в написанной совместно с Э.Корроди книге «Поэтический Цюрих. Миниатюры из жизни XVIII века» («Das poetische Zürich. Miniaturen aus dem Leben des XVIII. Jahrhunderts», 1913) любовно и точно, опираясь на документальные свидетельства, воссоздал атмосферу культурной жизни Цюриха в эпоху Просвещения, рассказал о многообразных немецко-швейцарских контактах, в ту пору еще не отягощенных духовным экспансионизмом, с одной стороны, и духовным изоляционизмом, с другой. Адольф Фрай (Adolf Frey, 1855–1920), поддерживавший дружеские отношения с Г.Келлером и К.Ф.Мейером и написавший биографию последнего, в романах «Девственница из Ваттениля» («Die Jungfer von Wattenwil», 1912) и «Бернхард Хирцель» (1918) запечатлел эпизоды швейцарской истории XVII–XIX вв., поставив в центр повествования людей эксцентричных, с необычной судьбой; в том и другом случае ностальгия по идеализированному, приукрашенному прошлому не позволяет протянуть нити к настоящему, ощутить поступательное движение времени. Дотошным живописанием исторической атрибутики отличается и роман Марии Вазер (Maria Waser, 1878–1939) «История Анны Вазер» («Die Geschichte der Anna Waser», 1913), действие которого разворачивается на рубеже XVII–XVIII вв. и строится вокруг жизни одаренной художницы, ученицы Ватто, которая стремилась соединить углубленные занятия живописью с полнотой личной, семейной жизни — без особого, правда, успеха, так как ей приходилось поступаться то призванием, «внутренним демонизмом», то самоосуществлением в рамках размеренного бюргерского существования. Коллизии воспитательного романа и романа о художнике (Künstlerroman) здесь только намечены; случайная и нелепая смерть героини обрывает ее метания и позволяет автору не без облегчения уйти от проблемы трагической несовместимости искусства и жизни в духе «Тонио Крёгера» Т.Манна.

Исторические романы, таким образом, тоже ощутимо тяготеют к Heimatdichtung, т.е. к «литературе родного угла». Определение «областная литература» само по себе говорит о многом, если не обо всем: в нем в общих чертах содержится и типологичес-

кая характеристика, и художественная оценка, и структурные принципы.

Другие языковые регионы Швейцарии тоже настойчиво культивировали свою самобытность, выдвигая на передний план певцов локального колорита, «гениев местности» (*Génie du lieu*). За редкими исключениями (Рамю, Къеза), это вело к изоляции от широких духовных движений. Именно «литература о родине», сочетавшая идеализированные клише с поверхностным жизнеподобием, а не столь важные для литературного развития других стран Европы в начале века модернистские и авангардистские течения, доминировала в Швейцарии в два первые десятилетия XX в. Шумное творчество дадаистов, выступавших в цюрихском «Кабаре Вольтер», антимилитаристские экспрессионистические издания (журнал «Ди вайсен блеттер») — все это, за исключением, пожалуй, одного только Ф.Глаузера, было творчеством эмигрантов, получивших в Швейцарии политическое убежище. Пожалуй, только художники А.Джакометти и П.Клее, скульптор Ле Корбюзье и поэт Блез Сандра, будучи по рождению швейцарцами, внесли заметный вклад в мировое авангардистское искусство, хотя они, по большей части, предпочитали жить за пределами своей родины.

Не столь однозначно выглядела ситуация в Граубюндене, где исконные жители — ретороманцы — составляют менее четверти населения, находясь у себя дома на положении национального меньшинства. Пестование самобытности здесь было сопряжено с борьбой за сохранение реликтового ретороманского языка, долгое время лишенного права на существование (статус четвертого национального языка он получил только в 1938 г.). Но именно на этот период отчаянной борьбы за выживание приходится расцвет творчества Пейдера Ланселя (*Peider Lansel*, 1863–1943), первого поэта, поднявшего ретороманскую лирику на высокий уровень художественности. В поэтических сборниках «Примулы» («*Primulas*», 1892) и «Янтарное ожерелье» («*La cullana d'ambras*», 1912) Лансель предстает не только как страстный защитник ретороманской своеобразности («не хотим быть ни немцами, ни итальянцами, хотим оставаться ретороманцами»), но и как тонкий лирик, в совершенстве владеющий возможностями родного языка.

И все же господство регионализма не было таким несокрушимо всеохватным, как казалось на первый взгляд. В недрах швейцарской литературы постепенно вызревали тенденции иного свойства, не вписывающиеся в эстетику *Heimatchichtung*. Подрастало поколение писателей — «поколение Роберта Вальзера», —



на долю которого выпало подготовить почву для грядущего обновления швейцарской словесности. Пауль Ильг, Феликс Мёшлин, Якоб Шафнер, Альберт Штеффен, Эдуард Род, Шарль-Фердинан Рамю не чурались новых веяний в искусстве (хотя и не всегда их разделяли), пытались встать вровень с действительностью, померяться силами с видными художниками Германии, Австрии, Франции. Свою первостепенную задачу они видели в том, чтобы сделать объектом изображения человека, способного на внутреннее сопротивление обстоятельствам, умеющего отстаивать свою индивидуальность. Выявление потенциала сопротивляемости, анализ изломов души, психических деформаций вели к использованию неожиданных поворотов настроения, к смене повествовательных «оптик», к выбору угла зрения, позволяющего увидеть новые пласты реальности, сокрытые примелькавшимися покрывами повседневности и густым слоем областнического лака.

Короткий период после 1905 года, когда собственно и вышло на литературную арену «поколение Роберта Вальзера», и до начала Первой мировой войны, получил название «эпического десятилетия». Это было время оживления литературной жизни, возникновения новых издательств и журналов, активизации связей с Германией. Появились совместные немецко-швейцарские издательства (Пауля Хаупта, Рашера, Гретлейна). В 1912 году К.А.Лоосли, Г.Федерер, Я.Бюрер, Р.Моракс и другие организовали Союз швейцарских писателей, призванный стимулировать работу литераторов, защищать их интересы.

Новое направление, заявившее о себе выходом в свет романа Шпиттелера «Имаго» (1906), не было однородным. Одни писатели (Вальзер, Штеффен) делали упор на внутренней жизни индивида, другие (Ильг, Мёшлин, Лоосли) тяготели к изображению социальных конфликтов, но тех и других объединяла острая неудовлетворенность как самой действительностью, так и утвердившимися в Швейцарии формами ее художественного воплощения. Эта неудовлетворенность чувствуется в творчестве такой переходной фигуры, какой был Якоб Босхарт (Jakob Böhrt, 1862–1924). Выходец из крестьянской среды, он чувствовал себя уверенно только когда изображал жизнь и быт земледельцев. Ведущий жанр его творчества — новелла, ведущий конфликт — столкновение крестьянства с городской цивилизацией. Не без основания остерегаясь областнической погрешности в локальный колорит, он наделял своих крестьян универсальными, общечеловеческими чертами, полагая, подобно Ш.-Ф.Рамю, что именно в земледельцах общечеловеческое проявляется в более непосредственной форме, чем в горожанах. В нарисованных им картинах сельской жизни нет ни-

чего идиллического, его эпический мир суров, даже жесток: изломанные изнурительным трудом жизненные пути, деформированная жадностью психика, жизнь на грани преступления. Но симпатии писателя все же на стороне крестьян, его представления о целостности человеческого характера связаны с патриархальной стариной. Четкими, спрямленными линиями созданные им образы напоминают резьбу по дереву, а в продуманной строгости формы чувствуется крестьянская расчетливость и угловатость. В сумрачном мире его образов «мало смеются и редко улыбаются», но его творчество в целом — это гимн жизни и человеку, оно пропитано идущим от Готхельфа этическим пафосом, осуждением войн и насилия. В новелле «Пасквиль» («Pasquill», 1919) — о трагической судьбе юноши, не вынесшего разлада между словом и делом, видимостью и сутью, — Босхарт набросал картину будущей Швейцарии, не отгороженной от остального мира: «Тогда появятся люди, которым будет хорошо и в собственной шкуре, и в том обществе, где они живут, которые избавятся от ярма лжи и лицемерия, во всем будут стремиться к ясности и заявят о своей приверженности мировоззрению, соответствующему природе человека: ноги твердо стоят на земле, голова не возносится выше облаков, но и не тычется носом в пыль»<sup>19</sup>.

Сам Босхарт считал, что его новеллам, включенным в сборники «В тумане» («Im Nebel», 1898), «Через страдания — к величию» («Durch Schmerzen empor», 1903), «Пласты земли» («Erdschollen», 1913), недостает внутренней завершенности; это говорит о высокой требовательности художника к себе и своему творчеству. Действительно, «его проза не отличалась меланхолически-печальным шармом, свойственным Роберту Вальзеру; он не был наделен несокрушимой верой и раскованной фантазией Генриха Федерера; в выборе тем и сюжетов он был скромнее Якоба Шафнера и Феликса Мёшлина... Но в ансамбле немецко-швейцарских авторов до, во время и после первой мировой войны его неподкупной, экономайной, психологически пронизательной, пронизанной сочувствием к людям труда прозе принадлежит одно из первых мест»<sup>20</sup>.

Однако начало «эпическому десятилетию» положил, думается, не Босхарт и даже не Шпиттелер, младший современник Келлера и Мейера, а Герман Гессе романом «Петер Каменцинд» («Peter Camenzind», 1903), который сразу принес молодому автору широкую известность, а читателям всего немецкоязычного региона показал, что поклонение природе и гимны горам — отнюдь не прерогатива областнической литературы. Гессе не случайно выбрал местом действия своего романа Швейцарию. Хорошее знание швейцарской жизни (в детстве он провел несколько лет в этой

стране, немного позже окончательно связал с ней свою судьбу) позволяло ему придать повествованию осязаемость и достоверность. Кроме того, на судьбе молодого швейцарца, спустившегося с родных гор и неуютно чувствующего себя в водовороте больших городов, Гессе мог заново проследить руссоистский бунт «естественного человека» против напора технической цивилизации и бегство от нее — к природе, к простоте и естественности деревенской жизни, которые снова стали модными на рубеже веков.

«Недовольство и тоска Петера Каменцинда направлены не против политических условий, а частью против собственной личности, от которой он требует больше, чем она может дать, частью против общества, которое он подвергает по-юношески острой критике, — писал Гессе в 1951 году, оглядываясь на ситуацию рубежа веков. — Ему кажется, что мир и человечество, которых он, правда, еще не имел возможности как следует изучить, слишком сыты, слишком самодовольны, слишком изворотливы и стандартизованы, он хочет жить свободнее, интенсивнее, красивее, благороднее, чем они, он с самого начала чувствует себя в оппозиции к ним, не замечая при этом, как сильно они влекут и притягивают его к себе... Он бежит от мира и общества назад, к природе, повторяя в миниатюре наполовину мужественный, наполовину сентиментальный бунт Руссо, и на этом пути становится художником... Его цели и идеалы не в том, чтобы стать членом какого-либо союза, сообщником в заговоре, голосом в хоре; вместо общества, товарищества, союза он ищет обратное, он избегает проторенных дорог, настойчиво стремится идти своим собственным путем, он хочет отразить мир и природу в своей собственной душе, хочет познавать их, создавая новые образы. Он не создан для жизни в коллективе, он — одинокий король в призрачном царстве, созданном его фантазией»<sup>21</sup>.

Задним числом Гессе точно выразил настроения, набиравшие силу на рубеже веков. Не только для него, но и для многих других важнейшей, актуальнейшей проблемой было не государство, не общество или церковь, «а всегда отдельный человек, неповторимая и ненормированная индивидуальность»<sup>22</sup>. «Петером Каменциндом» Гессе положил начало целой линии в немецкоязычной литературе (следовательно, и в литературе немецкой Швейцарии), ориентированной на создание «биографий души и духа», т.е. книг, базирующихся почти исключительно на личном опыте авторов и в то же время обладающих общественной значимостью, объединенных идеей воспитания суверенной личности, выработки независимого, строптивного характера, способного осознавать как свою свободу, так и свою ответственность, свою причастность

ко всему, что происходит с человеком. «Воспитательными романами» эти книги можно назвать лишь с большой долей условности, их цель — не просто воспитание характера и подготовка героя к жизни среди людей, а прежде всего сохранение и развитие лучших качеств, заложенных в человеке природой.

Поскольку этот процесс индивидуации чаще всего проходит вопреки установлениям общества и нарушает принятые в нем правила игры, то романы «становления личности» включают в себя элементы социальной критики и эмоционального протеста против того, что называют «технической цивилизацией». В то же время им свойственна гётевская «благородная тоска по чистому, совершенному бытию и деянию, по росту и развитию», они пронизаны гётевской верой в «ценность человека и его прекрасное предназначение любить и действовать».

После «Вильгельма Мейстера» Гёте и «Зеленого Генриха» Келлера, послуживших для Гессе если не образцом, то во всяком случае точкой отсчета, «Петер Каменцинд» и в Швейцарии, не только в Германии, стал, по сути дела, первой попыткой вернуться к жанру романа становления в новых исторических условиях, смелой вылазкой впечатлительного, тонко чувствующего художника в изменившийся мир, где стали преобладать другие жанры, большей частью развлекательного характера. «Человек стал освещаться по-новому с биологической и исторической стороны, его нужно было снова завоевывать», — писал Гессе в эссе о «Годах учения Вильгельма Мейстера»<sup>23</sup>.

Подобно келлеровскому «Зеленому Генриху», Каменцинд, потерпев поражение в попытках утвердить себя на «ярмарке культуры», возвращается в родные места. Но это не логическое завершение его жизненного пути: в крестьянском мирке горной деревушки Нимикон Каменцинд чувствует себя художником и не теряет надежды завершить начатое им большое произведение. Позже, в этюде «При въезде в новый дом» (1931), Гессе писал по этому поводу: «Хотя я никогда, а тем более в то время, не был уверен в своих крестьянских идеалах, в наших головах жили красивые, но нечетко сформулированные идеи, заимствованные у Толстого и Иеремии Готхельфа и подкрепленные довольно распространенной тогда в Германии тягой к бегству из города в сельскую жизнь... как это нашло выражение в романе “Петер Каменцинд”. Сейчас я уже не помню, что понимал тогда под словом “крестьянин”. Но теперь я ни в чем так не убежден, как в том, что я — прямая противоположность крестьянина, что по природе своей я бродяга, охотник, неоседлый одиночка»<sup>24</sup>.

Вопреки ожиданиям, роман имел огромный успех, он был с воодушевлением воспринят не только в Германии, но и в Швейцарии, особенно молодежью, которая в культивировании обостренного чувства природы видела романтически окрашенный выход из тесноты обывательской жизни. Не меньшее значение имела и та острота, с какой Гессе затрагивал животрепещущие проблемы своего времени. Этим романом, он, по словам Арнольда Цвейга, показал, что «существует путь от Готфрида Келлера в грядущую немецкую литературу», точнее, в немецкоязычную. Спустя год после публикации в Германии, роман вышел на русском языке (Русская мысль, 1905, № 1–3), затем последовали еще два перевода. Гессе не просто четко уловил тенденцию — он затронул ноющий нерв эпохи, наметил направление поисков, в чем-то, казалось бы, сходное с антицивилизаторскими мечтаниями певцов «родного угла», но на деле разительно отличавшееся от них широтой духовного горизонта, открытостью — пусть на первых порах и слегка настороженной — навстречу движению времени. Даже не принимая закономерностей этого движения, он не отворачивался от него в испуге, пытался понять его смысл и цель.

Наряду с областничеством и в противовес ему в первое десятилетие XX в. в Швейцарии начинают робко заявлять о себе стилевые направления, течения и школы, распространенные в «остальной Европе», — символизм, неоромантизм, импрессионизм, психоанализ, «космическая мифология» и т.д. Все они, подчиняясь закону стилевого отставания, возникали здесь позднее и существовали в стертых, смазанных формах. При всей их внутренней неоднородности имелись и точки соприкосновения: акцент на автономной жизни индивида, отрицание бездуховности мещанства и всех видов массовой культуры, склонность к мифологии, интерес к иррациональному, озабоченность состоянием культуры и будущим человечества. Писатели этого крыла швейцарской словесности, естественно, тоже переносили изображение житейских коллизий из сферы социальной действительности в область внутренней жизни личности, причем личности одаренной, наделенной богатым воображением и обостренным, а нередко и гипертрофированным чувством собственной исключительности. Их духовными кумирами были Фридрих Ницше, Якоб Буркхардт, Рудольф Штейнер.

С середины первого десятилетия обострился интерес к историко-философским воззрениям Якоба Буркхардта, пронизательного наблюдателя и эстетического «сопереживателя» исторического процесса, мыслителя, с подозрением относившегося к массовым движениям, упованиям на блага, которые якобы несет с собой тех-

нический прогресс, и мечтавшего о тех временах, когда «отвратительный капитализм и жадные стремления снизу разнесут друг друга в щепы, как два скорых поезда, столкнувшиеся на одной и той же колее»<sup>25</sup>. В заключительных главах изданных посмертно «Рассуждений о всемирной истории» (1905) Буркхардт приходит к выводу, что прогресс, горизонты величия и счастья всего лишь оптический обман; в мире нет ничего, к чему стоило бы стремиться, кроме культа красоты, душевного покоя, познания сущего и примирения с тем, что человек не в состоянии изменить.

Подобные взгляды не могли не встретить сочувствия и понимания в среде людей искусства. В трудах базельского ученого они находили подтверждение и обоснование собственных воззрений на мир, собственных художественных склонностей. Одним из таких художников был Карл Шпиттелер, крупнейший и своеобразнейший писатель рубежа веков. Разлад между художником и обществом, между искусством и действительностью, который болезненно ощущали уже Келлер и Мейер, становится у него центральной темой творчества. То, над чем Келлер снисходительно посмеивался, Шпиттелер презирает и ненавидит. От реальности, воспеваемой регионалистами посткеллеровской формации, он бежит в высокие сферы космической мифологии, в абстрактные аллегории. От своего гимназического учителя Я.Буркхардта он усвоил неприятие прозы жизни, которой противопоставляется возвышенная поэзия и восхищение одиноким и мужественным героем прометеевского типа, призванным принести людям избавление от засилья материализма и меркантилизма.

В романе «Имаго» (1906), явившемся, вслед за «Петером Каменциндом», заметной вехой в литературе «эпического десятилетия», действие из вневременного пространства эпических поэм перенесено в маленький швейцарский городок, но оно тоже транспонировано во внутренний мир героя, подано, как противоборство «образов души». Распространенный в швейцарской литературе мотив «возвращения блудного сына» получает у Шпиттелера неожиданный поворот: проведший несколько лет на чужбине герой возвращается в родной город не потому, что его гонит тоска по родине, а чтобы «судить» вероломную избранницу сердца, вышедшую замуж за другого. Не понятый земной женщиной, он заключает «союз красоты и величия» с идеализированным созданием своего воображения — Имаго. Роман пронизывает мысль о несовместимости подлинного искусства и подлинных чувств с нравственным климатом мещанской среды. Герой романа Виктор (т. е. «победитель») в трактовке Шпиттелера — это художник, служитель муз, спустившийся с горних высей искусства и

случайно забредший в обывательское болото, спутавший в результате временного помрачения ума возвышенный и потому истинный идеал с «образом-призраком» — земной женщиной. Очнувшись от наваждения, он клянется в верности своей «строгой повелительнице», Имаго. Житейское поражение подается как победа духа, как подлинное *возвращение* в царство поэзии, которое чище и возвышеннее серой повседневности.

Столь же решительно отвергал «буржуазный материализм» и ужасался «неслыханной порче» духовной среды Альберт Штеффен (Albert Steffen, 1884–1963), но путь к духовности, к мистической одухотворенности он нашел благодаря другому наставнику — антропософу Рудольфу Штейнеру (Rudolf Steiner, 1861–1925), развивавшему скрытые в человеке способности с помощью особой системы упражнений (медитация, эвритмия, музыка, театр). Правда, свое понимание миссии поэта он выработал еще до встречи с учением Штейнера, он, по его словам, рано постиг «взаимосвязь между самопознанием и познанием мира». Удел поэта — быть носителем «божественной истины», его задача — освободить погрязших в материальном и не осознающих гибельность своего положения людей от греховного материализма, отвоевать их для «чистой человечности», научить выстраивать новую систему нравственных, этических и эстетических ценностей, опираясь исключительно на внутренние ресурсы личности. Главное — воспитывать в ближних сочувствие, милосердие, готовность бескорыстно помогать другим. Именно эти качества воспитывает в детях художник Отт, центральный персонаж первого романа Штеффена «Отт, Алоис и Верельше» («Ott, Alois und Werelsche», 1907), сам обделенный и физическим здоровьем (он горбун), и материальными благами. Но он — «истинный баловень судьбы» (так — «Der wahre Liebhaber des Schicksals» — называется роман Штеффена, написанный уже после встречи со Штейнером, в 1916 г.), ибо, как полагал писатель, болезни, страдания, физическая ущербность пробуждают в душе «спасительные силы» и нравственно, духовно возвышают человека.

Как почти все писатели поколения Роберта Вальзера, Штеффен много лет провел за пределами Швейцарии, большей частью в Мюнхене, где знакомство со знаменитым антропософом резко изменило его жизнь: он поставил свой талант на службу новому учению, вступил в антропософское общество с центром в Дорнахе (Швейцария), а после смерти его основателя стал главой всего направления.

Обращение художника в новую веру вряд ли пошло на пользу его творчеству, которое питалось уже не живой жизнью, а «теоло-

гическим интеллектуализмом». Штеффену поневоле приходилось обуздывать свою фантазию, удерживать ее в рамках учения, которое он иллюстрировал и пропагандировал своими произведениями. «Если первые его сочинения были нежным цветением ничем не замутненной души, — писал Э.Эрматингер, — то последующие все больше походили на искусственные стеклянные цветы, сквозь прозрачность которых просвечивали не загадки бытия, а общие места учения религиозной секты»<sup>26</sup>. Образный строй романов «Предназначение жестокости» («Die Bestimmung der Roheit», 1912), «Возобновление союза» («Die Erneuerung des Bundes», 1913), «Сибилла Марианна» (1917), отмеченных повышенной экспрессивностью стиля драм «Исход из Египта» («Der Auszug aus Ägypten», 1916), «Манихейцы» («Die Manichäer», 1916) аллегорически прозрачен, освещен внутренним светом веры, но далек от проблем реальной жизни. И от закономерностей ее более или менее достоверного воплощения тоже. Персонажи лишены индивидуальных характеристик, пейзажи — узнаваемых примет, все подчинено задаче религиозного «просветления», предельно схематизировано, схематизирован даже внутренний мир действующих лиц, который, собственно, должен быть объектом изображения. Антропософские ценности утверждаются с помощью развернутых философских отступлений, повышенной аллегоричности, сконструированного мифа.

Неудовлетворенность гельветской «узостью», жажда величия, «переливающаяся всеми цветами радуги тоска» по широким просторам водили пером Якоба Шафнера (Jakob Schaffner, 1875–1944), одного из самых беспокойных, мятущихся швейцарских писателей первой трети XX в. Сын немки и швейцарца, он рано осиротел, воспитывался в пиетистском приюте, обучался ремеслу сапожника, подмастерьем исходил многие страны, одно время работал на фабрике, с 1911 г. до самой смерти (он погиб в 1944 г. при бомбежке Страсбурга) жил в Германии, которая стала его второй родиной. Но там он продолжал любить Швейцарию «странною любовью» непонятого, отверженного строптивца, мечтал вырвать ее из летаргического сна, подвигнуть на великие деяния. В своей «Истории Швейцарской Конфедерации» («Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft», 1915) он с восхищением писал о героических подвигах борцов за независимость «Клятвенного союза» и призывал современную Швейцарию последовать их примеру — не в отстаивании государственного суверенитета, а в верности мифу, «материнскому» (т. е. общегерманскому) или «отцовскому» (т. е. гельветическому). Выходец из школы Келлера, Шафнер, однако, не остался верен учителю, имя которого не раз всплывает в



его сочинениях и которому он позже посвятит целое исследование. Ему были свойственны болезненная раздвоенность, межумочное «зависание» между реализмом и модернизмом, протестантизмом и католичеством, Швейцарией и Германией, социализмом и буржуазной демократией, любовью и ненавистью. Ненавистью строптивца к оседлости, мещанскому уюту он близок Шпиттелеру. Но герои Шафнера ищут полноту жизни не во внутреннем мире (и не в религиозном просветлении, как у Штеффена), а в пафосе довольно абстрактной «духовности», в героическом мифе. Своей тягой к бродяжничеству, к скитаниям они напоминают вальзеровского Симона из романа «Семья Таннер» (1907), но их непоседливость в большей мере мотивирована социальными условиями, они одержимы неистовой любовью-ненавистью к породившему их миру и к тому же склонны к иррационализму и мистическому демонизму. Такое сочетание влечений и пристрастий позже сделает Шафнера приверженцем национал-социалистических идей.

Но до этого еще далеко. Пока же автор романов «Скитания» («Irrfahrten», 1905), «Конрад Пилатер» («Conrad Pilater», 1910), «Посланец небес» («Der Bote Gottes», 1911) усердно разрабатывает нравственные, этические, религиозные и социальные проблемы, связанные — прямо или косвенно — со Швейцарией. Однако в его книгах все чаще встречаются изложенные высокопарным слогом рассуждения о том, что без высоких целей и задач, предоставленная самой себе, Швейцария окончательно захиреет и превратится в европейскую провинцию. Героя повести «Ханс Химмельхох» («Hans Himmelhoch», 1909), выдающей влияние весьма примитивно истолкованного Ницше, склонного к авантюризму авиатора, он делает «сверхчеловеком», которому тесно в своем отечестве, которого неудержимо тянет стать если не «гражданином мира», то хотя бы гражданином рвущейся к мировому господству державы.

Жаждой социальных и духовных преобразований отмечено творчество Феликса Мёшлина (Felix Moeschlin, 1882–1969), тоже немало лет проводившего за пределами Швейцарии, в Германии и Швеции. Но по своим взглядам он был скорее умеренным реформатором, чем бунтарем и революционером, питал уважение к законам природы, к естественной эволюции и хотел, чтобы страна продвигалась по пути прогресса постепенно, насколько позволяют исторические обстоятельства и материальные условия. Его отпугивала безудержная индустриализация, тревожило проникновение «дикого капитализма» в сельское хозяйство; в крестьянине, а не в горожанине он видел, подобно Босхарту и Рамю, «чистого и

здорового» человека, еще не отравленного отходами материального производства. Свой роман «Йоганн-американец» («Der Amerika-Johann», 1912) он задумал как предостережение против духа бессовестного делячества на заокеанский манер. Действие происходит в Швеции, в стране, где Мёшлин, женившись на шведке, некоторое время жил и крестьянствовал. Герой романа, разбогатевший в Америке швед, насаждает американские нравы и у себя на родине: скупает у крестьян земли и лес, старинную мебель, разворачивает гостиничное дело, ловко уходит от финансовых затруднений и богатеет, разоряя других. Когда он отказывается вернуть обнищавшим, обманутым крестьянам их землю, те в приступе стихийного возмущения убивают его. Такой оборот дела не приводит к восстановлению нарушенного равновесия, но становится уроком для других, тех, кто уже не поддастся на искушения и уловки пронырливых дельцов, но и не станет отказываться от новых форм хозяйствования, от «позитивного» прогресса. Мёшлин не идеализирует крестьян и не отрицает роли таких, как Йоганн-американец, в обновлении жизни. Сын «американца» так говорит о своем отце: «Его жизнь не была бесполезна, бессмысленна! Он и многие другие такого же склада люди только и думали, что о деньгах. Но, сами о том не догадываясь, сами того не желая, они продвинули мир вперед, сделали его сильнее и богаче... Мы видим больше, чувствуем острее, можем больше — благодаря им!» Он, правда, не собирается во всем походить на отца, намерен хозяйствовать на унаследованной земле разумно и рационально, не застревая в прошлом, но и не разрушая устоев, которые складывались веками.

Свой «шведский» роман Мёшлин писал с мыслью о Швейцарии, куда вскоре вернулся, чтобы — в качестве не только писателя, многолетнего руководителя писательского союза, но и государственного деятеля — помогать своей стране идти по тому пути, который представлялся ему единственно правильным.

Хотя поэтика Шафнера и Мёшлина не тяготела к закрытости, была восприимчива к зарождавшемуся на рубеже веков «великому беспокойству», взорвавшему традиционные литературные формы в творчестве экспрессионистов (оба в той или иной мере отдали кратковременную дань этому направлению), ни тот, ни другой не смогли ощутимо поколебать сложившиеся в швейцарской прозе художественные структуры. Внося в литературу новые темы и мотивы (родина и чужбина, социальная активность и индивидуализм, патриотизм и космополитизм), обогащая ее опытом других литератор (Мёшлин, в частности, испытал воздействие скандинавов, многих из которых он знал лично или по переписке, — Ибсе-

на, Стриндберга, Гамсуна, Сельмы Лагерлёф, Е.П.Якобсена и др.), они тем не менее оставались в рамках унаследованных повествовательных структур.

Среди тех, кто исподволь готовил переход литературы в новое качество, был Пауль Ильг (Paul Ilg, 1875–1957). Внебрачный сын фабричной работницы, он воспитывался в сиротском приюте, познал нищету и несправедливость, но благодаря недюжинному таланту и огромной жизненной энергии сумел исправить «недосмотр» судьбы, утвердиться как писатель и занять в обществе достойное положение. «Путь наверх» и стал главной темой его творчества на рубеже веков, когда были созданы лучшие его произведения — романы «Жажда жизни» («Lebensdrang», 1906), «Братья Моор» («Die Brüder Moog», 1912), «Маленький человек Маттиас» («Das Menschlein Mattias», 1913), «Настоящий мужчина» («Der starke Mann», 1916). Первые четыре опираются на автобиографический материал и трактуют тему подъема по социальной лестнице, сопровождаемого духовным оскудением и нравственным крахом. В них испробованы разные варианты возвышения — талант, жизненная энергия, удачная женитьба. Как и многие его современники, Ильг увлекался идеями социал-дарвинизма и отвергал фатальную предопределенность, диктуемую наследственностью и средой. Он на собственном примере доказал, чего может достичь человек, не смирившийся со своим положением социального отщепенца. Но в своих романах он не переносил принцип «естественного отбора» автоматически на человеческое общество, а как бы ставил эксперимент и проверял состоятельность этого принципа. Результаты всякий раз оказывались плачевными. Его на первых порах удачливых, энергичных героев точит червь сомнения, мучают укоры совести, отвергает и прежняя, и новая среда. Кто-то из них кончает с собой, кто-то разом утрачивает то, чего добивался долгие годы, кто-то живет с грузом нравственной ущербности, в ожидании кары за содеянное.

Крахом заканчивается и попытка героя романа «Настоящий мужчина» закрепиться в кругу родовой аристократии благодаря военной карьере. Обер-лейтенант швейцарской армии Адольф Ленгенхагер чванлив, высокомерен, груб с подчиненными, мечтает проучить «этих немых демократов» и когда-нибудь организовать армию по прусскому образцу. В воздухе пахнет порохом, назревает мировая война, и обер-лейтенант приходит к выводу, что наступил удачный для него момент. Он тайно обручается с дочерью дивизионного командира, тянется к аристократам, хотя сам — сын простого крестьянина, разбогатевшего торговлей скотом. Во время праздника он ведет себя вызывающе, провоцирует

взрыв народного возмущения и в стычке убивает из револьвера человека. Военный трибунал его оправдывает, но офицеры осуждают, а солдаты ненавидят. В конце концов, он лишается благосклонности и своей тайной невесты. Судьба отворачивается от него, во время состязаний по скачкам он падает с лошади и, не вынеся унижения, стреляется.

Благодаря острому чувству реальности и глубокому знанию жизни Ильгу в произведениях, написанных на местном, швейцарском материале, удалось преодолеть ограниченность областной литературы и создать произведения, «приближающиеся к социально-критическому роману своего времени»<sup>27</sup>. Мартин Штерн даже высказал мнение, что Ильг, несмотря на склонность к приемам развлекательной, тривиальной литературы, сумел встать вровень с социально-критической литературой своего времени, а не только приблизиться к ней. Может быть, это и так. Но Ильгу, почти забытому сегодня даже в Швейцарии, все же не удалось уловить направление художественных поисков европейской литературы XX в.

Это удалось, пожалуй, одному только Роберту Вальзеру, сумевшему наметить новые пути швейцарской литературы и гениально предугадать то, что будет интересоваться людей второй половины XX в.

<sup>1</sup> *Faesi R.* Gestalten und Wandlungen der schweizerischen Dichtung. Zehn Essays. Zürich; Leipzig; Wien, 1922. S. 39.

<sup>2</sup> Цит. по: *Linsmayer Ch.* Nachwort // Frühling der Gegenwart. Schweizer Erzählungen 1890–1950. Bd. 1. Hrsg. von Andrea und Charles Linsmayer. Frankfurt am Main, 1990. S. 471.

<sup>3</sup> См.: *Ermatinger E.* Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München, 1932. S. 682.

<sup>4</sup> Цит. по: *Linsmayer Ch.* Op. cit. S. 473.

<sup>5</sup> *Kammerhof E.* Ernst Zahn. Seine Dichtung und ihre Deutung. Stuttgart; Berlin, 1917. S. 128.

<sup>6</sup> Цит. по: *Clerc Ch., Moser J., Bianconi P., Piguet E.* Panorama des littératures contemporaines de Suisse. Paris, 1938. P. 76.

<sup>7</sup> *Schwarz Th.* Die Auswirkungen des realistischen Erbes in der schweizerischen Literatur // Weimarer Beiträge. 1969. № 2. S. 420.

<sup>8</sup> См.: *Kamer P.* Nachwort // *Federer H.* Pilatus. Zürich, 1984. S. 341.

<sup>9</sup> См.: *Matt B. von.* Nachwort // Unruhige Landsleute. Schweizer Erzähler zwischen Keller und Frisch. Hrsg. von Beatrice von Matt. Zürich; München, 1980. S. 570.

<sup>10</sup> См.: *Frick S.* Federer-Briefe. Luzern, 1963. S. 81.

<sup>11</sup> Цит. по: *Frick S.* Heinrich Federer. Leben und Dichtung. Luzern, 1960. S. 280.

<sup>12</sup> *Ibidem.* S. 239.

- <sup>13</sup> Цит. по: *Ermatinger E.* Op. cit. S. 679.
- <sup>14</sup> *Ibidem.* S. 683.
- <sup>15</sup> *Ibidem.* S. 686.
- <sup>16</sup> *Ibidem.* S. 682–683.
- <sup>17</sup> См.: *Spiro H.* Ernst Zahn. Das Werk und der Dichter. Berlin; Leipzig, 1927. S. 73.
- <sup>18</sup> *Kammerhof E.* Ernst Zahn. Seine Dichtung und ihre Deutung. Stuttgart; Berlin, 1917. S. 163.
- <sup>19</sup> *Boßhart J.* Der Grenzjäger. Verbrechergeschichten. Berlin, 1983. S. 137.
- <sup>20</sup> *Fringeli D.* Von Spitteler zu Muschg. Literatur der deutschen Schweiz seit 1900. Basel, 1975. S. 24.
- <sup>21</sup> *Hesse H.* Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1970. Bd. 11. S. 25–26.
- <sup>22</sup> *Ibidem.* S. 26.
- <sup>23</sup> *Hesse H.* Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main, 1958. Bd. 7. S. 20.
- <sup>24</sup> *Hesse H.* Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1970. Bd. 10. S. 144.
- <sup>25</sup> Цит. по: *Луфшиц М.* Вопросы искусства и философии. М., 1935. С. 45.
- <sup>26</sup> *Ermatinger E.* Op. cit. S. 733.
- <sup>27</sup> *Stern M.* Nachwort // *Ilg P.* Der starke Mann. Eine schweizerische Offiziersgeschichte. Zürich, 1981. S. 227.

## ГЛАВА 2

### РОБЕРТ ВАЛЬЗЕР

Роберт Вальзер (Robert Walser, 1878–1956) — крупнейший швейцарский писатель первой половины XX в. Он обладал поразительной способностью в малом видеть всеобщее, в ограниченном — бесконечное, умел в изящной миниатюре обнажить неизведанные глубины, в четко выписанной детали наметить тайную или явную смутность, неопределенность, загадочность. Пристально вглядываясь в окружающий мир, он создавал произведения «небывалой красоты и безмолвной апокалипсичности. В одном мизинце Вальзера больше “мира”, чем у иного романиста в сотнях страниц»<sup>1</sup>.

Вальзера открывали дважды: сначала как художника в высшей степени самобытного, но периферийного, провинциального; потом, спустя более полувека, как одного из выдающихся мастеров немецкоязычной литературы, как классика, оказавшего и продолжающего оказывать заметное воздействие на развитие швейцарской — и не только швейцарской — словесности XX в. Первое открытие произошло в конце прошлого столетия, когда литературный критик Й.-В. Видман опубликовал в воскресном приложении к бернской газете «Бунд» подборку стихов молодого поэта, снабдив ее благожелательным напутственным словом. Стихи отличались свежестью мировосприятия и какой-то нарочитой, лукавой простотой поэтического выражения. В традиционные для поэзии рубежа веков мотивы одиночества и безысходности Вальзер сумел вдохнуть искренность переживания. Особенно отчетливо собственный голос юного поэта звучал там, где давал знать о себе протест против бездуховного мещанского окружения. Вальзеровский лирический герой не питает иллюзий насчет своего будущего, не бежит в романтические грезы, его позиция — трезвость, сдобренная изрядной дозой горькой иронии. Бедный чиновник, допоздна прокорпевший под строгим взглядом столоначальника над перепиской бумаг, видит в луне и звездах не таинственные поэтические атрибуты, а всего лишь подтверждение своей незавидной участи (стихотворение «В конторе»):

Я не верю в свои мечты  
Мало радости в жизни познавший.  
Сколько горя мне испытать предстоит!  
Я измучен, едва дышу,  
Я смущенно в затылке чешу.

Словно рана во тьме луна,  
Звездами ночь кровоточит.  
Счастья ничто мне теперь не пророчит.  
Видно, другая мне доля дана.  
Словно рана во тьме луна.

(Перевод И.Грицковой)

Даже завораживающая музыкальность лирических миниатюр и пейзажных зарисовок не скрывала, а, наоборот, каким-то неожиданным резким светом высвечивала «ледяные» ландшафты души, остро ощутившей неблагополучие окружающего мира и свою собственную незащищенность. Таково стихотворение «Снег»:

Снег вблизи и вдали. И ложится пороша,  
словно белая ноша, на плечи земли.  
Разорвав небосвод, на ветру развеваясь,  
как от боли качаясь, снег идет, снег идет.  
И среди тишины ничего не исправит,  
только сердце растравит яркий след белизны.  
Тяжела и горька, не пройдет, не растает,  
лишь сильнее нарастает ледяная тоска.

(Перевод И.Грицковой)

Вслед за стихами в периодических изданиях стали появляться миниатюры в прозе — неповторимые по тональности, иронической дистанции и лирическому настрою вальзеровские «этюды», создавшие ему позже славу замечательного мастера «малой прозы». На талантливого «микрокосмика» обратили внимание в Берлине, Вене и Мюнхене, его первая книжка — сборник коротких рассказов «Сочинения Фрица Кохера» («Fritz Kocher's Aufsätze») вышла в 1904 году в Лейпциге. О ярком даровании Вальзера с восхищением и уважением писали авторитетнейшие художники слова — Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг, Герман Гессе, Роберт Музиль. Им заинтересовались влиятельные издатели. Начало было многообещающим, и Вальзер старался оправдать возложенные на него надежды — писал стихи, рассказы, романы, вынашивал творческие замыслы, строил жизненные планы. В канун 1914 г., переломного в судьбах Европы, да и в его

собственной судьбе, он был уже автором семи книг, отнюдь не обойденных вниманием критики.

И все же творчество писателя так и не стало сколько-нибудь заметным фактом тогдашней литературной жизни — ни у него на родине, ни тем более в Германии, где к началу века явственно обозначился мощный поток социально-критической литературы, поток «литературы Маннов», в котором легко было затеряться даже такому своеобразному, но, как тогда казалось, не претендующему на масштабность художнику, каким был Роберт Вальзер. Что же до швейцарцев, то они с завидным единодушием отвернулись от своего земляка. Вальзер с его вышучиванием мещанского благонравия, с его гимнами «маленькому человеку», бедняку, свободному от соблазнов скопидомства, был в их глазах чем-то чужеродным и несвоевременным. В нем видели антипода «нормального» бюргера, видели вызов обществу, которое чувствовало себя на подъеме, усердно творило миф о своей «исключительности» и не терпело, когда кто-нибудь осмеливался задевать его устои.

Задававшие тон в литературе начала века областники и неоромантики не мешали действительности оставаться такой, какой хотел ее видеть самодовольный бюргер. Вальзер же мешал, тревожил, шел против течения, сеял смуту и неуверенность. Не претендуя на выражение высоких истин («Лучше возвеличивать незначительное, чем принижать значение грандиозного», — говорил он), этот вечный странник, так до конца жизни и не заимевший собственной крыши над головой, пристально всматривался в «мелочи» повседневной жизни, замечал ее теневые стороны и несуразности, рассказывал о заботах и тяготах обездоленного люда, социальных изгоев, само существование которых ставило под сомнение расхожий миф о всеобщем благоденствии. Вальзер, при всей несопоставимости масштабов, был художником брехтовского типа — своенравным, неудобным, тревожащим нечистую совесть своих благополучных соотечественников. Каждая из его миниатюр, не говоря уже о романах или драмах, — это не просто грациозная импрессионистическая зарисовка, как многим тогда казалось, а попытка проникнуть в тайники жизни, рассеять туман предубеждений, предрассудков, иллюзий, «остранить» и сделать зримым то, что таилось за примелькавшимися деталями быта, приблизиться к правде века, которая в неясных еще видениях открывалась его проницательному взгляду. Свое понимание этой правды, свое видение мира Вальзер чаще всего выражал, прибегая к шутивным перевоплощениям, примеряя различные маски, что еще более раздражало читателей, воспитанных на стилистически однозначной, одномерной областнической литературе.



Стоит ли удивляться, что современники дружно сплотились против человека, который столь разительно не соответствовал их представлениям о порядке и благочестии? Стоит ли недоумевать по поводу того, что критика так долго не могла разобраться в творчестве художника, на несколько десятилетий опередившего свое время? Как только его ни называли — и неоромантическим певцом «чистой человечности», и анархистствующим индивидуалистом, и непревзойденным мастером словесной вольтижировки, и предтечей модернизма, и тонким социальным критиком, и даже выдающимся «пролетарским писателем». Каждое из этих определений указывало на какие-то черты, присущие многочисленным ипостасям Вальзера, но его суть, его истинное лицо остались непроясненными.

Второе открытие началось в 1960-е годы. Именно в это время, прошедшее под знаком радикальной переоценки многих ценностей западноевропейской культуры, обнаружились поразительная созвучность его творчества запросам новой эпохи. Выяснилось, что многие приметы новейшей литературы — чудаковатый, выбитый из социального равновесия герой, привычка пародировать, переиначивать внушающие доверие литературные формы, символическая многомерность образов — в значительной мере были присущи искусству Вальзера уже в первые десятилетия XX в. и послужили причиной (точнее, одной из причин) поспешного отлучения писателя от большой литературы.

Стали очевидны и другие особенности творческой индивидуальности художника: исследовательская дотошность, критическая неуступчивость, бескомпромиссность в принципиальных вопросах искусства и жизни. В том, что раньше считалось причудой неживчивого аутсайдера, сегодня видят признак подлинной, высокой литературы. Наследие полузабытого писателя вдруг заработало на современность. Издатели, критики, литературоведы принялись лихорадочно наверстывать упущенное. Вышло в свет собрание сочинений в 12 томах, которое закрепило место Вальзера в швейцарской и западноевропейской литературе. Книги Вальзера постоянно переиздаются, инсценируются, экранизируются, переводятся на многие языки мира, в том числе и на русский<sup>2</sup>. Однако его творчество, несмотря на великое множество попыток истолкования с разных точек зрения — от биографической до психоаналитической и структуралистской<sup>3</sup>, — и поныне остается в чем-то загадочным, не укладывается в прокрустово ложе готовых концепций. «Роберт Вальзер время от времени вдребезги разбивает инструменты, с помощью которых хотят объяснить его творчество»<sup>4</sup>, — в этих словах немецкого писателя Мартина Вальзера,

однофамильца и давнего поклонника швейцарца, есть изрядная доля истины. Вальзер и впрямь трудно поддается рубрикам и классификациям, пародийно-ироническое начало в нем противится окончательным литературным приговорам.

Каким же было лицо Роберта Вальзера — человека, гражданина, художника? Вопрос непростой, если учесть, что Вальзер не вел дневников, не выступал с программными заявлениями, не излагал своих взглядов в публицистических и литературно-критических статьях и не примыкал ни к одному из литературных течений. Даже в своих письмах, адресованных в редакции и частным лицам, он так же ироничен и неуловимо пародиен, как в миниатюрах. Единственным источником сведений о творческой судьбе писателя остаются его художественные произведения, которые временами так тесно сплетаются с жизнью, что бывает невозможно отделить одно от другого, поставить межевые столбы на границе между поэзией и реальностью, вымыслом и документальным свидетельством.

Роберт Вальзер родился 15 апреля 1878 г. в небольшом городке Биле, в многодетной и неблагополучной семье владельца лавки канцелярских товаров. Его отца, выбившегося «в люди» переплетчика, преследовали коммерческие неудачи, и он вымещал злость на детях, не останавливаясь перед рукоприкладством. Больше всего его пугало, что дети вырастут такими же неудачниками, как и он. Склонности и мечты детей его не занимали, он требовал от них того, чего не доставало ему самому, — предприимчивости, деловой хватки, немедленного успеха в жизни. Мать, женщина вспыльчивая и неуравновешенная, тоже жила в постоянном страхе перед банкротством. Впечатлительный, наделенный богатым воображением Роберт тяжело переносил безрадостное детство. Он рос замкнутым, легкоранимым и рано стал отдавать себе отчет в своих «странностях».

Когда будущему писателю исполнилось четырнадцать, ему пришлось бросить учебу в гимназии и стать учеником в кантональном банке.

Короткие «годы учения» пролетели незаметно, и с 1895 г. начинаются бесконечные странствия по городам и весям Швейцарии и Германии. Вальзер не просто ищет работу, он ищет себя, свое призвание и место в жизни. За короткое время он побывал (и поработал) в Базеле, Штутгарте, Цюрихе, Берне, Берлине, Туне, Мюнхене, Золотурне, Вюрцбурге, Винтертуре, нигде не задерживаясь надолго. Он был банковским служащим, продавцом книжного магазина, работал переписчиком и секретарем в конторах за-

водов и фабрик, нанимался к частным лицам, учился несколько месяцев в школе по подготовке домашних слуг (уже, кстати, будучи автором первой книги), был слугой в богатом замке в Силезии. И все эти годы его не оставляла надежда стать профессиональным литератором. Он писал лирические стихотворения, но больше коротенькие рассказы, напоминающие школьные сочинения на вольную тему. Причем писал не на досуге, не в свободное от «основной» работы время: перед тем как засесть за стихотворение или «сочинение», он увольнялся с очередного, иногда нелегко доставшегося места и с головой погружался в творчество, которое почитал актом слишком значительным и торжественным, чтобы совмещать его с борьбой за хлеб насущный. А когда скудные сбережения иссякали, он снова обращался в бюро по найму или предлагал свои услуги директорам банков и сберегательных касс и почти никогда не оставался без работы, потому что был прилежен и знал свое дело. Устами одного из своих персонажей он не без гордости признавался, что его не выставляли со службы: он всегда уходил сам, гонимый охотой к перемене мест и неумной жаждой творчества. Творчество было для него способом расчета с действительностью, он писал, чтобы почувствовать себя «богаче» окружения, погруженного в суетную погоню за материальным преуспеянием и равнодушного ко всему, что не попадало в сферу его практических интересов.

Самыми насыщенными и плодотворными в жизни Вальзера были годы с 1905 по 1915, проведенные (с небольшими перерывами) в Берлине. Он много пишет и много печатается, встречается — благодаря старшему брату Карлу, известному в то время художнику и театральному оформителю, — с интересными людьми. Вместе со своим издателем П.Кассирером он в 1908 г. совершает перелет на воздушном шаре из Берлина в Кёнигсберг. Он держится независимо, любит риск и верит в успех своих предприятий. Среди его друзей и знакомых — группирующиеся вокруг журнала «Инзель» писатели Кристиан Моргенштерн, Макс Даутендей, Франц Блей, Франк Ведекинд и др. Многие из них входят в кружок «мюнхенских неоромантиков». Вальзер тоже печатается в журнале, позволяет себе неоромантические аллюры и жесты, но в принципиальных вопросах остается верен себе, своему демократическому происхождению и плебейским пристрастиям. Эстетизм и духовный аристократизм кружка был ему чужд. Неоромантики поначалу приняли его за своего, но вскоре за маской утонченного ипохондрика и беззаботного любителя прогулок разглядели чудачковатого, неуклюжего провинциала, в реальном облике которого не было ничего романтически возвышенного. Их раздражал

поток «грубой» реальности в миниатюрах и романах швейцарца, его в первую очередь не устраивало эстетское пренебрежение реальностью. В общем, и в Берлине, и в Мюнхене Вальзер оказался не ко двору, и ему пришлось подумывать об отступлении на исходные рубежи, тем более, что только литературным трудом прокормиться никак не удавалось, а материальная зависимость от преуспевающего брата была ему в тягость. Какими бы лестными ни были отзывы на его книги, читатель начала века не жалуется их вниманием, и они, изданные мизерными тиражами, годами пылятся на издательских складах.

Это крах всех надежд, поражение, и весной 1913 г. «блудный сын» возвращается на родину, в Биль. Он снимает мансарду с пансионом и ведет существование «свободного художника» на грани безвестности и нищеты, перебиваясь редкими гонорарами за миниатюры, печатавшиеся в газетах Берлина, Праги и Вены. Правда, надежда утвердиться себя хотя бы в литературной «провинции», в Цюрихе или Берне, не оставляет его окончательно. Но начинается мировая война, и отныне жизнь Вальзера — это непрерывная череда неудач, крушений, кризисов, завершающаяся полной изоляцией и отказом от творчества. Охваченные милитаристским угаром крупные немецкоязычные газеты теряют интерес к фельетонам чудаковатого нейтрала. Его, человека уже немолодого, но физически крепкого, несколько раз призывают на военные сборы. В промежутках он по-прежнему много пишет, но его миниатюры большей частью оседают в ящике письменного стола, а роман «Тобольд», завершённый в 1918 г., так и не находит издателя. Швейцарские издания не рискуют печатать Вальзера, хотя именно в военные и послевоенные годы он как никогда сближается со Швейцарией, вытесняет из своих зарисовок критические интонации, пытается вдохнуть в них мотивы гармонии и успокоения. Правда, гимны мирной жизни посреди прекрасной альпийской природы кажутся несколько нарочитыми. За идиллическими картинками, будто срисованными с рекламных проспектов, проступает нечто зловещее — безнадежность писателя, отчаявшегося пробить стену равнодушия и подумывающего о том, чтобы сменить профессию и «раствориться в массе».

Доминирующее чувство этих лет — одиночество. У Вальзера нет семьи, нет друзей и единомышленников. Годы и невзгоды сделали его трудным в общении, резким и ворчливым, сделали человеком «с причудами». И все же, несмотря на жестокие удары судьбы, Вальзер ни разу не изменил себе, не поступился своими демократическими убеждениями, не пошел на сделку с совестью. К тому, что происходило в Германии, он относился с насторожен-

ностью и недоверием, милитаризм и национализм отвергал еще энергичнее, чем в свое время эстетизм неоромантиков. Это служило дополнительным источником ненависти швейцарских филистеров, среди которых было немало явных и тайных приверженцев германского милитаризма.

В 1921 г. стараниями доброжелателей Вальзер получил место второго библиотекаря в Государственном архиве и переехал в Берн. Но уже через несколько месяцев он снова оказывается в роли аутсайдера: писатель слишком неуравновешен, строптив и слишком дорожит своими привычками и независимостью, чтобы вести размеренную чиновничью жизнь. В малознакомом городе чувство безысходности и отверженности возрастает до предела. Рукопись романа «Теодор», с которым Вальзер связывал свои надежды, после долгих мытарств в издательствах навсегда теряется (как, впрочем, и рукопись уже упоминавшегося романа «Тобольд»). Свой последний роман «Разбойник», написанный черне неразборчивым, похожим на тайнопись микроскопическим почерком в 1925 г., писатель уже и не помышлял куда-нибудь пристроить; он так и остался в его бумагах и был расшифрован и опубликован только в 1970-е годы.

Равнодушие и враждебность соотечественников Вальзер воспринимал — и, видимо, не без оснований — как месть за духовную независимость и неподкупность. «Мои соотечественники всегда сплачивались, чтобы защититься от чудовищ вроде меня, — говорил он в конце жизни. — Все, что не соответствовало их представлениям, отвергалось с благородным высокомерием. Я никогда не осмеливался проникнуть в их среду. У меня не доставало решимости даже заглянуть в их мир. Я жил своей собственной жизнью, на периферии буржуазного существования»<sup>5</sup>.

Последняя треть жизни Вальзера омрачена событием, которое не перестает занимать литературоведов и до сих пор дает повод для кривотолков. В 1929 г., устав от изнурительной борьбы за существование, Вальзер оказался в санатории для душевнобольных. Оказался по собственной воле, надеясь избавиться от переутомления и мучительной бессонницы и вскоре вернуться к нормальной жизни. Он часто навещается в Берн, поддерживает связи с редакциями многих периодических изданий и не прекращает творческой работы. Миниатюры этого периода почти ничем не отличаются от созданных ранее. В них не чувствуется ни смятения духа, ни помрачения разума, ни тем более раздвоения личности. Тексты отличаются ясностью мысли и дразнящей, на грани издевки, ироничностью. Летом 1933 г. Вальзера, несмотря на его решительное, почти отчаянное сопротивление, переводят по настоя-

нию близких в лечебницу более строгого режима, расположенную в кантоне Аппенцель, — только потому, что содержание пациента обходилось там значительно дешевле.

Насильственный перевод на периферию, означавший усиление изоляции, резко травмировал писателя и вызвал полный и окончательный отказ от творчества. С этого времени и до конца жизни он не написал ни строчки. «Я здесь не для того, чтобы писать, а чтобы быть сумасшедшим», — мрачно шутил он. В ответ на призывы вернуться к литературному труду он с горечью заявил: «Нелепо и жестоко требовать от меня заниматься писательством в приюте. Единственной почвой, на которой можно творить, является свобода. Пока это условие остается невыполненным, я не вернусь к литературной работе»<sup>6</sup>.

Несомненно, одной из причин, по которым Вальзер обрек себя на молчание, может считаться приход к власти фашистов в Германии. Ему больше некуда было посылать свои миниатюры. «Мир, в котором я жил, журналы, для которых я писал, — все было разрушено нацистами», — говорил он опекуну. Болезнь писателя осталась неразгаданной. Скорее всего, он просто изнемог в неравной борьбе с недобрым, враждебным искусству окружением и ушел от него в анонимное существование пациента, растворился среди сирых и слабых духом, прикинувшись одним из них.

Роберт Вальзер по праву считается выдающимся мастером «малой прозы», смелым реформатором короткого рассказа, лирической миниатюры, новеллы. Произведения этого жанра занимают около двух третей литературного наследия писателя. Многочисленные «тексты» или «фельетоны» (в немецком языке этим словом обозначаются материалы, печатающиеся в литературном отделе газеты), которые Вальзер писал специально для периодической прессы, не образуют каких-либо циклов, их внутренние взаимосвязи и переплетения слишком сложны, чтобы поддаваться классификации. Сам Вальзер рассматривал свои зарисовки как крупинцы одной большой исповеди, как эпизоды и главки одного большого романа — романа своей жизни. Роман казался ему наиболее подходящей формой для выражения основного конфликта его творчества — конфликта между творчески одаренной личностью и бездуховным, инертным окружением. В начале творческого пути, в пору своего пребывания в Берлине, он написал и опубликовал подряд три романа. Позже он писал об этом времени: «Я был одержим тогда писанием романов. Но я понял, что взялся за

форму, для моего таланта слишком просторную. И я замкнулся в улиткиной раковине короткого рассказа и фельетона»<sup>7</sup>.

Эти слова — свидетельство большого значения, которое писатель придавал жанру романа: обращение к рассказу представлялось ему поражением в борьбе за овладение большой формой. Человек по характеру неуступчивый, Вальзер не хотел мириться с поражением и до конца жизни не оставлял попыток создать произведение крупного масштаба<sup>8</sup>.

И рассказы, и романы Вальзера поразили современников резким несоответствием привычным жанровым условностям. Его упрекали даже в неумении писать романы, в дилетантстве. Первое, что бросалось в глаза читателям, — это детское простодушие, наивность и непосредственность повествователя. Правда, наивность эта оценивалась по-разному. Одни считали, что Вальзер только прикидывается простачком, а сам себе на уме, другие, не мудрствуя лукаво, видели в нем простачка, полагая при этом, что сила писателя — не в глубине мысли, а в наивно-незамутненном взгляде на мир, которому он, как ребенок, не перестает удивляться. Эту концепцию подхватил и развил в 1950-е годы К.Д. Миддлетон, заявивший, что творчество Вальзера лишено какой бы то ни было философской определенности и что преимущества художника — в естественности взгляда на мир и врожденной непредубежденности<sup>9</sup>. В самом деле, непредвзятость, ребячливость, непосредственность — не поза, а свойство натуры, характерная примета творческой индивидуальности художника, которого Томас Манн не зря называл большим наивным ребенком. И все же «наивность» Вальзера сильно преувеличена. За мнимой безыскусностью его романов и новелл открывается глубоко продуманная структура, новаторская по своему характеру, отражающая новые пласты действительности и новые аспекты ее художественного освоения. Стремление к новизне у Вальзера не было данью оригинальничанию; к отказу от канонов и условностей его побуждала сама действительность, которую он видел по-своему, не так, как большинство его современников. У него была своя жизненная философия, своя система взглядов и убеждений, которыми он никогда не поступался в угоду литературной моде или конъюнктурным соображениям. Да и «неподготовленность» писателя-самоучки явно преувеличена: все его творчество говорит о высокой культуре и постоянном интересе к проблемам, волновавшим его современников. Правда, проблемы эти Вальзер воспринимал и трактовал всегда очень своеобразно, с шокирующей привыкшего к экзотикам и умолчаниям «благонравного» бюргера наивной прямотой.

Другая особенность вальзеровской прозы, которая, правда, была свойственна не одному только Вальзеру, — ненавязчивость авторской позиции. Она проявляется и в содержании, и в форме, и в стиле, и в отказе от претензий на знание истины в последней инстанции, в обилии вводных слов, выражающих сомнение (похоже, кажется, вероятно, видимо и т.п.). Это неуверенность человека, оказавшегося на чужой территории, во враждебном и не очень понятном мире. Он осторожно ощупывает почву под ногами, оглядывается в смущении, боится сделать что-то не так, не оправдать чьих-то ожиданий. Но каждый раз преодолевает нерешительность и поступает по-своему, как велит совесть.

Обе эти черты легко обнаружить уже в первом романе «Семья Таннер» («Geschwister Tanner», 1907), целиком построенном на автобиографическом материале, но далеко выходящем за пределы воссоздания индивидуальной судьбы. Уже здесь проявился один из парадоксов вальзеровской прозы: внешне она вроде бы и не претендует на то, чтобы быть чем-то большим, чем бесхитростные автобиографические заметки, но изображение незаметно теряет конкретные очертания, «отслаивается» от прототипа, поднимается до обобщения, до символа. Своей фрагментарной структурой «Семья Таннер» напоминает плутовской роман: Симон, самый «непутевый» из довольно многочисленного семейства Таннеров, беспокойный искатель приключений и смысла жизни, странствует по миру, собирая впечатления, набираясь опыта, но сам не меняется, в существе своем, подобно пикарескному герою, остается прежним. Он готов на любое дело, но это должно быть «смелое дело, требующее мужества» (IV, 237)\*. Характер Симона — величина постоянная, меняется не он, а мир вокруг него. Такой герой в принципе не может стать сюжетным стержнем: в романах с фрагментарной структурой сюжет определяется не развитием характера, а движением судьбы героя. Вальзер нанизывает, наращивает эпизоды, по-новому раскрывающие изначально заданный характер. Эпизоды при желании можно менять местами — целое от этого не пострадает. Романное напряжение возникает не из сюжетных перипетий, а из желания узнать, какое еще коленце способен выкинуть этот чудак Симон Таннер. Правда, ничего необычного, экстраординарного с ним не происходит. Он живет в привычном, обыденном мире, наделенном существенны-

---

\* Ссылки на произведения Вальзера в данной главе даются в тексте по изданию: Werkausgabe in 12 Bänden. Frankfurt am Main, 1978. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.



ми приметам Швейцарии начала XX в., и делится с читателем своими впечатлениями и мыслями об этом мире.

В основу романной структуры положена идея испытания, композиционную силу которой уже неоднократно использовал роман воспитания<sup>10</sup>. В творчестве Вальзера эта идея претерпевает существенные изменения. Если раньше герой-бюргер во что бы то ни стало стремился выбраться из своего окружения и пробиться «наверх», подвергая свои способности различным испытаниям, то на рубеже XIX–XX веков «путь наверх» все чаще сочетается с изображением духовного и нравственного краха, а то и физической деградации персонажа. Намечился и третий путь — «путь к себе», к «континентам души», к защите личностных ресурсов от посягательств извне. Возникают новые формы основного конфликта: противоборство личности с окружением ведется не во имя завоевания места под солнцем, а во имя сохранения человечности вопреки давлению обстоятельств. Борьба эта, разумеется, неравная, психика даже очень сильного индивида не всегда в состоянии выдерживать длительное время давление «общественного мнения» — отсюда ее частые деформации, зафиксированные в литературе. Но и деформированный герой человечнее «нормального» окружения. «Разочарование в личности деградирующей, распадающейся, уходящей от самой себя не может не сопровождаться поисками индивида стойкого, цельного или, по меньшей мере, сопротивляющегося разложению»<sup>11</sup>.

Если взглянуть на «Семью Таннер» под углом зрения «романа испытания» (по терминологии М.М.Бахтина), то выяснится, что испытание в нем проходит не герой, а действительность. Роман начинается с примечательной сцены: Симон Таннер, двадцатилетний юноша, немного стесняющийся своей бедности, просит места в книжном магазине. Он нахваливает свою сноровку, обходительность, знание людей, но никаких рекомендательных бумаг предъявить не может и сознается, что работал уже во многих местах и нигде долго не задерживался. Ровно через неделю он приходит за расчетом. Работа продавца разочаровала его — она не дает пищи для ума, в магазине Симон чувствует себя только наполовину свободным. А это его как раз и не устраивает, он не любит компромиссов.

Уже в первом эпизоде проясняется характер конфликта: Симон сомневается не в себе, а в окружающих. Натура восторженная и цельная, он умеет ценить жизнь и труд. Но рабочая энергия для него еще не стала предметом купли-продажи. Симон делает только ту работу, которая приносит внутреннее удовлетворение. Его принцип — быть полезным людям и сохранять при этом

независимость. Но каждый раз выясняется, что это невозможно. И Симон меняет места работы, чтобы не привыкнуть к монотонности обезличенного труда.

Симон активно отстаивает свое право на счастье, отстаивает теми средствами, которые ему доступны. А доступно ему немного: делать хорошую мину при плохой игре и гордо уверять, что не люди обидели его, отверженного и неустроенного, а, наоборот, он обижает их своей неуживчивостью и неуступчивостью. Своенравный плебей каждое свое поражение обращает в нравственную победу — потому что не общество испытывает его, а он сам испытывает свое окружение на человечность.

Повествование ведется от третьего лица. Чтобы показать своего героя, автору необходимо отстраниться от него — того требует сам прием объективированного рассказа. Но автор во всем солидарен с героем, они выступают как единомышленники, почти как двойники. Вальзер как бы стесняется говорить за своего героя и использует любую возможность, чтобы предоставить слово ему самому. Более чем на треть роман состоит из монологов Симона. В каждом из эпизодов своей пестрой биографии Симон находит случай для исповеди, всякий раз добавляя новые штрихи к своему облику. Он произносит свои монологи перед работодателями, перед подругой Розой, которая, кажется, только затем и нужна в романе, чтобы было перед кем излить душу, перед хозяйкой дома, в котором снимает комнату, перед телом замерзшего в лесу поэта Себастиана, перед сестрой Хедвигой, сельской учительницей, у которой он проводит несколько праздных месяцев, перед случайными собутыльниками в ресторане и т.д. Если же выступать не перед кем, Симон берется за перо: пишет воспоминания о детстве, чтобы тут же порвать написанное — оно понадобилось для очередной исповеди; пишет эссе «Жизнь в деревне», которое отправляет в газету и забывает о нем.

Рассказывая о себе разным слушателям, в разных жизненных ситуациях, вальзеровский герой сам познает себя, открывает в себе новые черты и качества. Это его способ самоутверждения. Из всех сил сопротивляясь тотальному процессу отчуждения, Симон становится «посторонним», который хотя и знает о своих человеческих преимуществах, но не может избавиться от чувства вины перед людьми за свою неспособность быть им полезным. За шутовскими масками и романтической мечтательностью он скрывает жажду деятельного бытия.

Обличительный пафос романа проявляется не столько в прямых выпадах против существующих отношений (хотя и их в романе предостаточно), сколько имплицитно, в описаниях мытарств

героя, вынужденного «руками и ногами отстаивать свое право» быть человеком, нарушая при этом общепринятые условности и правила «хорошего тона». Художественная новизна, не замеченная современниками, диктовалась не своеволием, а внутренней необходимостью более глубокого постижения правды жизни. В поисках средств выражения открывшегося ему «момента истины» Вальзер обратился к форме, в которой в преображенном виде сплавлены воедино приметы романа испытания, романа странствий и автобиографического романа. Рыхлая композиция (многие эпизоды, не вошедшие в роман, были опубликованы в виде отдельных рассказов и зарисовок) обусловлена жанровой спецификой. Ситуации «испытания» можно множить без конца, поэтому Вальзер просто обрывает повествование, давая понять, что его герой не в состоянии преодолеть трагический разрыв между общественными установлениями и потребностями неординарной личности. Симон остается за порогом достойной человека жизни, остается одиноким мечтателем, гордым бедняком.

С Йозефом Марти, героем второго берлинского романа «Помощник» («Der Gehülfe», 1908), мы встречаемся в тот момент, когда он перешагивает порог особняка с поэтическим названием «Под вечерней звездой», принадлежащего инженеру-изобретателю Тоблеру. В отличие от Симона Таннера, Марти отказывается от мысли о бродяжничестве. Особняк для него — не очередное место работы, а символ защищенности, оседлости. Он рассчитывает остаться здесь надолго. Марти искренне привязывается к своему хозяину, хотя тот обходится со своим «помощником» довольно бесцеремонно и месяцами не выплачивает жалованье. Технический секретарь изобретателя (он же и домашний слуга) внутренне готов делить с фирмой не только удачи, но и невзгоды.

Тема романа — крах предприятия и распад бюргерской семьи — сама по себе не нова (вспомним хотя бы «Мартина Заландера» Келлера или «Будденброков» Томаса Манна), но Вальзер придает ей неожиданный поворот. Начать с того, что главный герой романа — не буржуа Тоблер, а наемный труженик Марти. В системе мирозерцания Марти (а во многом и самого автора) важное место занимает бедность как гарантия относительной свободы личности, как своего рода нравственное алиби. В этой принципиальной бедности нет и следа романтического пафоса, апологии «сладкого безделья». Бедность, по Вальзеру, ослабляет давление на личность социальных обстоятельств. При всей проблематичности подобного тезиса важно отметить неуклонную последовательность, с которой Вальзер проводил эту точку зрения в жизнь.

Взяв сюжет довольно распространенный, Вальзер благодаря необычному повествовательному ракурсу (все происходящее увидено глазами неимущего, угнетаемого, бесправного) затронул существенные проблемы наемного труда, которые до него швейцарская литература обходила стороной. Отношения между нанимателем и служащим исполнены гротескного комизма, не лишено, впрочем, трагических нюансов, пронизаны мягкой, иногда язвительной иронией и в конечном счете дают очень точное, реалистически достоверное представление о Швейцарии начала века. Почти с фотографической точностью воссозданная вилла «Под вечерней звездой» (в 1903 г. Вальзер действительно служил техническим секретарем на вилле с таким же названием и пережил то, что случилось с его героем) как-то незаметно вырастает до символа уходящего века и меняющегося мира.

Но идейный стержень, скрепляющий роман, — не распад бюргерского дома сам по себе, а разыгрывающийся в душе бедного служащего конфликт между жадной служения людям и невозможностью воплотить эту естественную потребность в реальных условиях Швейцарии рубежа веков. Марти тянется к людям и не находит контакта с ними. Это вызывает в нем тревогу и раздражение, он упрекает себя в заносчивости, в «безголовости» и полон решимости узнать, что же он такое — «стоящий работник или ничтожество, светлая голова или тупая машина, умница или бездарь»<sup>12</sup>. Марти опасается, что не сможет справиться со своими обязанностями и отплатить хозяину за хороший стол, послеобеденную сигару и интересную работу. Он гонит прочь одолевающие его сомнения в прочности фирмы и состоятельности (не только финансовой, но и интеллектуальной, и нравственной) инженера Тоблера и его жены, потому что здесь, на вилле «Под вечерней звездой», он хоть в какой-то мере мог быть самим собой — чудаковатым, лиричным, мечтательным, дерзким, смотря по обстоятельствам и настроению.

Хотя Марти вроде бы испытывает себя, но экзамена не выдерживает фирма Тоблера. Из-за несоответствия между надеждами служащего и реальным положением дел и возникает сюжетное напряжение. Марти мечется между надеждой и отчаянием, верой и скепсисом. Он то беспрекословно исполнительен, то вызывающе дерзок, то добровольно смиряется со своей «малостью» и готов терпеть унижения, то смело защищает свое достоинство и заступает за нелюбимую дочь хозяев. Фрау Тоблер не зря называет помощника своего мужа «странным соединением трусости и отваги», — этот комплекс порожден не только самим характером Марти и его бесправным положением в доме, но и самой швей-

царской действительностью, которая болезненно реагировала на любую критику в свой адрес.

Вальзер в «Помощнике» срывает покров благопристойности с этой действительности, показывает изнанку процветания и дает понять, насколько иллюзорны мечты бедного служащего найти надежное пристанище в реликтовом патриархально-идиллическом гнезде, лежащем в стороне (якобы в стороне) от озверелой грызни за дивиденды. Это видно уже в первых главах романа. Тоблер внушает своему помощнику веру в несокрушимость фирмы. Обильная еда, размашистые жесты хозяина производят впечатление на служащего, а читатель замечает, что тут что-то не так, что за громкими фразами кроются растерянность и убожество. Они передаются в рваном синтаксисе, в несоответствиях между строгостью тона и легковесностью отдаваемых распоряжений, в логических сбоях. Тоблер, например, распространяется о прибыльности дела, хотя знает, что ни о каких доходах не может быть и речи, скорее наоборот. Но это же знает и автор, которого никак нельзя ставить — при всей автобиографичности образа Марти — на одну доску с персонажем. Из этого несоответствия и возникает иронический подтекст, придающий роману своеобразие и значительность.

Несмотря на многочисленные признаки так называемого «персонального» романа (монологи, риторические обращения, письма и т.п.), в «Помощнике» явственно ощущается присутствие некой объективной критической инстанции, целенаправленно воздействующей на читательское сознание. В «Помощнике» автор чаще и охотнее дистанцируется от своего героя, чем это было в «Семье Таннер». Главное средство дистанцирования — ирония. Наряду с неподкупной точностью, которая, как считал Вальзер, сама по себе поэтична, иронический подтекст был основным средством, благодаря которому писатель мог выразить свое критическое отношение к мещанской среде. Ирония для Вальзера — не только способ самозащиты, но и атакующий прием. Если, скажем, для Томаса Манна или для Германа Гессе ирония была средством духовного преодоления убожества жизни, способом выстоять («Не до победы. Тут бы только выжить», — сказал Р.М.Рильке), то для Вальзера она — возможность отрицания всерьез, форма категорического неприятия обывательского существования. По словам Мартина Вальзера, швейцарский писатель «напитал иронию реалистическим содержанием, как никто до него»<sup>13</sup>. С ее помощью он возвеличил бедность, строптивость, нравственную неуступчивость, наделил «маленького человека», «пролетария в крахмаль-

ном воротничке», гордым нравом, привлекательностью и правом на достоинство.

Швейцарская (и не только швейцарская, ведь роман первоначально вышел в Берлине) критика далеко не сразу по достоинству оценила роман; она была к этому просто не готова. Только в 1930-е годы, внимательно проанализировав «Помощника», Альбин Цоллингер выяснил, что «неописуемое очарование» Вальзера вытекает из его «педаanticной неподкупности», что его искренность — не литературный прием, а принцип творчества. «Я не знаю другого художника (кроме, может быть, Хемингуэя), который без всякого кощунства сумел бы показать благородство повседневности, красочные переливы реальной жизни»<sup>14</sup>, — писал Цоллингер. Подметил он и главную функцию «злой иронии» Вальзера — все то же служение истине и человеку, и прикрывающееся наивно-бессвязным лепетом «рафинированное» мастерство, включающее в себя замечательную технику параллелизма, репризы, движение по спирали, умение незаметно превратить изображение в емкий символ. По сути дела, он говорил о гуманизме и реализме в их новой модификации, рожденной XX столетием. Но выступление Цоллингера осталось гласом вопиющего в пустыне равнодушия и враждебности, и творчество Вальзера продолжало превратно оцениваться или замалчиваться на протяжении всей первой половины XX в. По-своему выразившее «дух времени», оно еще долго не соответствовало «духу Берна». (Об опасном разрыве между этими понятиями в свое время с тревогой и озабоченностью писал еще Готфрид Келлер.)

Структура «Помощника» сложнее и целостнее структуры первого романа, который хотя и не порывал с общей реалистической основой, но все же заметно тяготел к импрессионизму (незаданная, свободная форма, фрагментарность как принцип организации материала, непосредственная фиксация изменчивых ощущений и переживаний). В «Помощнике» Вальзеру удалось запечатлеть действительность и героя в их социальной и психологической определенности. Недаром он называл роман своим самым реалистическим произведением. Особенности его структуры определены не суммой формальных признаков (хотя, разумеется, и они существенны), а общими закономерностями творческого преобразования жизненных противоречий. Симон Таннер и Йозеф Марти — природы родственные, но как художественные образы они не тождественны. Потерпев крах в семье Тоблера, Марти остается гордым и независимым бродягой и в то же время становится иным, отягощенным новой порцией горького житейского опыта. Образ Марти трагичнее образа Таннера. Не выдержав ис-

питания на приспособляемость, Марти утрачивает последние проблески надежды на то, что в реальной жизни возможно слияние личного и общественного, и снова встает перед насыщенным трагическими нюансами вопросом: как жить дальше, чтобы сохранить в себе человека?

Герой третьего берлинского романа «Якоб фон Гунтен» («Jakob von Gunten», 1909), делает вывод из негативного опыта своих предшественников — Таннера и Марти — и отказывается от личностных притязаний. Он, юный отпрыск когда-то знатного и богатого рода, становится учеником школы по подготовке домашних слуг, так называемого «пансиона Беньяменты», чтобы в тепличной атмосфере этого заведения отрешиться от собственной воли, стать совершенным слугой. Этот неожиданный и необычный сюжетный ход, как и сам «пансион», привели в недоумение современников Вальзера. Два первых романа были по крайней мере относительно понятны в своих жанровых очертаниях, а их содержание так или иначе «состыковывалось» с движением исторического времени. Здесь же действие перенесено в область мечты и фантазии, мотивы биографии Вальзера, положенные в основу и этого романа, преобразены до неузнаваемости, подчинены задаче создания художественного пространства, в котором личность могла бы раскрыть себя, не подвергаясь давлению извне. Мотив слуги, служения, как и мотив детства, ребячливости, проходит через все творчество Вальзера. Быть слугой — значить служить людям, делать маленькие, незаметные добрые дела и чувствовать себя хотя бы относительно свободным от ответственности за преступления, которые совершаются в «большом мире». Так, по крайней мере, считают вальзеровские герои. Примеряя ливрею, они решаются на вхождение в роль, которая обещает определенную социальную наполненность жизни. В то же время, надевая маску слуги, они добровольно ограничивают свою свободу, понимая (или догадываясь), что в системе строго фиксированных общественных отношений это понятие не подлинное.

Разумеется, примеривание ливреи у Вальзера — не апология самоуничтожения, как может показаться на первый взгляд, а своего рода моральная авантюра, подсказанная заботой о сохранении человечности в человеке. Если попытаться одним словом определить программу пансиона Беньяменты, школы слуг, то этим словом будет «антикарьеризм». Воспитанникам внушается мысль, что они люди до ничтожества маленькие и должны смириться с

этим. Поначалу Якоб, попав в заведение, где учат аскетизму, послушанию и строжайшей регламентации, испытывает неведомое ему ранее чувство удовлетворения. Он с гордостью, не лишенной, правда, оттенка иронии, возвещает, что готов стать «симпатичным кругленьким нулем». Образец для Якоба — лучший ученик школы Краус, идеал совершенного слуги. Якоб хочет походить на Крауса, хочет быть с безответными и обездоленными. Но в нем живет неистребимый пересмешник с высоко развитым чувством собственного достоинства. Он и в подчинении сохраняет внутреннюю свободу. Прикрываясь маской покорности, Якоб внимательно наблюдает за жизнью школы, изучает своих товарищей и наставников. Цена в Краусе исполнительность, Якоб подшучивает над его ограниченностью и добровольным самоунижением. Краус не тот идеал, к которому стремится Якоб. Он решает уйти из заведения, где его «мучают и оглушают», но его удерживает страх перед директором и любопытство. В нем живет «странная энергия познания жизни с самого низа и неодолимая страсть так подкалывать людей, чтобы они ... открывались» (VI, 114). «Желание набраться опыта вырастает во мне во всепоглощающую страсть», — записывает Якоб в дневнике (VI, 45). Он замечает, что дела странного заведения идут не лучшим образом. Фрейлейн Беньяmenta, сестра директора и единственная учительница, часто плачет, директор часами дремлет за конторкой. Якобу тесно и неуютно в «пансионе», в нем все чаще возникает ощущение «большого внутреннего поражения» (VI, 122). Это вполне объяснимо: в школе запрещено фантазировать, мечтать, строить планы.

Бездумное подчинение хорошо для туповатого Крауса, а мыслящий, страдающий, переполненный впечатлениями Якоб не может не задумываться над тем, что происходит вокруг него. «Когда думаешь — сопротивляешься, а это всегда ужасно и во вред делу» (VI, 90), — иронизирует он. И дразнит Крауса, вызывает на откровенность учительницу, раззадоривает самого директора, который, как выясняется, «еще не жил», а был всего лишь законопослушным чиновником.

По типу сюжета «Якоб фон Гунтен» близок «Помощнику» — там и тут герой попадает в заведение, когда оно начинает разваливаться. Но если Марти только наблюдал за крахом фирмы Гоблера, то Якоб своей активностью способствует полному развалу «пансиона Беньяменты». От других произведений Вальзера «Якоб фон Гунтен» отличается довольно сложным — при всей ясности, даже прозрачности формы — содержанием. Мир символов Вальзера удален от привычных аллегорий, парабол, метафор, он необычен и труден для истолкования. Писатель словно хочет выска-



зять какую-то открывшуюся ему тайну, но не может этого сделать и лишь намекает на ее существование. Сквозь привычную оболочку вещей и явлений проступает мистическая целокупность мира.

Действительность и мечта слиты в романе воедино. Пансион Беньяменты имеет много общего с заведениями, в которых довелось учиться Вальзеру, — с гимназией в Биле и берлинской школой домашних слуг. В то же время это загадочное учреждение, какими-то своими гранями соприкасающееся с четвертым измерением, отгороженное от реальной жизни. Преподаватели — директор Беньямента и его сестра — в глазах Якоба наделены сверхъестественной силой, которая, однако, не может помочь им спасти школу от финансового краха: ведь этой силой наделяет их лишь богатое воображение Якоба, которое генерирует и всю таинственно-кабалистическую атмосферу в убогом заведении. После смерти фрейлейн Беньяменты школа закрывается, и недоучившийся Якоб вместе с директором решают отправиться на поиски приключений — в Африку, в «пустыню», надеясь вдали от цивилизации найти применение своим нерастраченным силам.

В «Якобе фон Гунтене» много снов, видений, фантазий, придающих роману объемность и глубину. В них Якоб как бы примеряет к себе разные варианты биографии и отбрасывает их — одни как несбыточные (щедрый богач, раздающий свое состояние беднякам), другие как неприемлемые (злой богач, всесильный и жестокий полководец, безответный солдат). Особое место в ряду этих видений занимает сон-фантазия о «внутренних покоях» — запретных и потому желанных для Якоба помещениях, где обитают директор и его сестра и куда не допускается никто из воспитанников школы, кроме Крауса. «Внутренние покои», какими они предстают задремавшему в классной комнате Якобу, — это, разумеется, плод его воображения, до беспредельности раздвинувшего убогую тесноту пансиона. Но это и емкий образ, в котором аллегорически воплощены вехи жизни Якоба и одновременно вехи всякой жизни. Путь, который указывает своему ученику обернувшаяся волшебницей фрейлейн Беньямента, из мрака небытия идет через залитые светом радости врата детства и юности, спускается вниз в подвал нищеты, тянется вдоль источающей запах бедности бесконечной стены забот, чтобы через кратковременное приобщение к свободе и через искушение благополучием привести человека к сомнению в себе и в мире, к вековечному фаустовскому поиску смысла бытия.

И все же, несмотря на обилие снов, видений и заведомо сконструированных, не притязающих на достоверность ситуаций, «Якоб фон Гунтен» — самый трезвый из романов Вальзера. Его

структуру сверху донизу пронизывает сложная диалектика поверхностного и глубинного, тривиального и сокровенного. Критики давно и упорно докапываются до «двойного дна» «Якоба фон Гунтена». В поисках универсальной отмычки проводятся всевозможные параллели, делаются сопоставления и противопоставления. Еще в 1920-е годы Вальтер Беньямин обронил замечание, что «Вальзер начинается там, где кончаются сказки»<sup>15</sup>, что его персонажи напоминают сказочных героев и все творчество может восприниматься как скрытая полемика с миром народной сказки, с фольклорным мифом. Эту мысль подхватила и развила французская исследовательница М. Робер. Якоб в ее толковании — заколдованный принц, пансион Беньяменты место испытания героя, сам Беньямента — злой людоед, фрейлейн Беньямента — добрая фея и т. д.<sup>16</sup>

Вальзер и в самом деле не раз использовал сказочные мотивы и сюжеты, особенно в маленьких драмах «Золушка» («Aschenbrödel», 1901), «Снегурочка» («Schneewittchen», 1901), «Спящая красавица» («Dornröschen», 1920), изменяя их до неузнаваемости, придавая им трагический смысл, показывая несоответствие счастливых сказочных финалов тому, как обычно завершаются сходные коллизии в жизни. В романе же при всем желании трудно увидеть сознательное обращение к мотивам народной сказки. Просто писатель, строя сюжет, брал изначальные, коренные ситуации — мир и человек, преодоление препон, борьба со злом, стремление к счастью — и показывал, что в реальности торжество добра и справедливости не столь самоочевидны, как в царстве фантазии. Финалы всех его романов не ведут к чудотворственному избавлению от «злых чар», они открыты навстречу жизни, насыщены нерешенными проблемами.

Более убедительны попытки видеть в «Якобе фон Гунтене» очень своеобразный вариант «романа воспитания». «Якоб фон Гунтен» и впрямь примыкает к традиции, у истоков которой стоит «Вильгельм Мейстер» Гёте. В новых исторических условиях Вальзер довел до логического завершения линию глубоко автобиографичных, базирующихся на личном опыте и в то же время обладающих общественной значимостью произведений, объединенных идеей воспитания независимого характера, способного осознавать как свою свободу, так и свою ответственность, свою причастность к истории. Относительная целостность гётевского героя основывалась на вере в цивилизаторские возможности человека. На рубеже XIX–XX вв. эта вера улетучилась. К этому времени прояснилась связь между воспитанием личности и движением общества. В одних случаях осознающий эту связь индивид пола-

гает, что может вступить на путь приобщения к историческому бытию и меняться вместе с меняющимся миром. В других, особенно там, где относительно прочная общественная ситуация создала впечатление завершенности, «застылости» развития, личность обращается к внутреннему миру, пытается защитить себя от посягательств извне.

Для Гёте, а позже и для Готфрида Келлера, автора «Зеленого Генриха», важнее всего была подготовка героя к жизни в обществе. Усваивая дух утопической «педагогической провинции» или проходя школу реальной жизни, взыскующий совершенства молодой человек хотя и избавлялся от иллюзий и слишком радужных надежд, но все же обретал способность добиваться определенного равновесия общественных и личных интересов.

Размыкание структуры романа воспитания, его обогащение жанровыми признаками философского и социально-психологического произошло задолго до Вальзера. Огромный вклад в его обновление, как и в обновление повествовательного искусства в целом, внесла русская литература XIX в., прежде всего Л.Н.Толстой и Ф.М.Достоевский, философские и нравственные искания которых направлены на достижение жизненно необходимого единства индивида и общества, личности и народа. Общественно-политические условия в Швейцарии не благоприятствовали открытию и освоению «эпического простора», как это было в России на рубеже веков. Петер Каменцинд, герой одноименного романа Германа Гессе, бежит от мира и общества назад, к природе, «повторяя наполовину мужественный, наполовину сентиментальный протест Руссо». На этом пути он становится художником, т.е., потерпев поражение в борьбе с окружением, он все же завоевывает для себя «эстетическое пространство».

Вальзеру такого пространства мало, в его глазах это всего лишь полумера, форма компромисса с окружением. На компромиссы же он не был способен. «Якобом фон Гунтеном» завершается линия романа становления, направленная на утопическое преодоление антагонизма между личностью и обществом. Пансион Беньяменцы — нечто противоположное гётевской «педагогической провинции», заведение, призванное не развить, а свести до минимума или уничтожить вовсе личностные ресурсы человека.

В известном смысле «Якоб фон Гунтен» — пародия, причем пародия не только на учебное заведение, таким странным образом готовящее молодых людей к вступлению в жизнь, но и на роман воспитания. Если герои воспитательных романов, сталкиваясь с трудностями, приходят в отчаяние из-за того, что не могут утвердить себя в жизни, то отчаяние вальзеровских героев уже

сродни «трагическому гуманизму» экзистенциализма — оно вырастает из сознания бесполезности такого утверждения в мире, утратившем внутреннюю опору бытия. Воспитанники школы слуг готовятся не к завоеванию мира, а к тому, чтобы раствориться в нем, затеряться среди таких же, как они сами, «нулей». По сути дела, Вальзер ставит под сомнение и отвергает весь комплекс унаследованных духовных ценностей. Вот почему в школе не видно других, кроме фрейлейн Беньяменты, учителей — их усилия, по мнению писателя, давно утратили смысл.

Вальзер дал «Якобу фон Гунтену» подзаголовок «Дневник». Действительно, роман целиком состоит из подневных записей воспитанника Якоба, в нем нет каких-либо описаний, комментариев, ремарок или других форм авторского присутствия. Читатель не знает ничего сверх того, что знает Якоб. Его записи не датированы — школа, в которой он обучается, вырвана из потока времени. Привязка к календарю нарушила бы структуру пространственно-временных отношений в системе художественного целого. Не будем забывать, что перед нами не интимный, а *литературный* дневник, в котором художественное обобщение важнее правды факта. Переживание, душевный опыт не всегда поддаются фиксации с помощью датировки, движение внутренней жизни не укладывается в рамки жесткой хронологии, часто идет зигзагами, прыжками. В романе-дневнике возможны и забеги вперед, и неожиданные, по ассоциации, экскурсии в прошлое, и проекции в возможное будущее, и поэтическое «сгущение» материала. Все это в избытке можно найти в «Якобе фон Гунтене», блестящем образце скрыто-исповедального романа, оказавшем влияние на последующее развитие немецкоязычной прозы<sup>17</sup>.

Жанр записок дневниково-мемуарного характера имеет в швейцарской литературе давнюю и богатую традицию: достаточно вспомнить путевые заметки или «наблюдения над писателями и над самим собой» А.Галлера, знаменитую «Исповедь» Ж.-Ж.Руссо, многотомный «Интимный дневник» А.-Ф.Амьеля, фрагменты которого в свое время были представлены русскому читателю Л.Н.Толстым. Тяга к исповедальности, к саморазоблачению, к копанию в изнанке души — давнее свойство воспитанных в кальвинистской или цвинглианской вере конфедератов, своего рода испуительная реакция на засилье ханжеской морали.

Литературный дневник, как он сложился у Вальзера, стал на рубеже веков подходящей формой для выражения неприязни и неуверенности западного европейца, он сохранил возможность адекватного воспроизведения умонастроений в смутную переходную эпоху. Его ускоренное развитие в XX в. связано с возрастаю-

щим интересом к внутреннему миру человека, с использованием завоеваний психологической прозы — внутреннего монолога, потока сознания, элементов мифа, фантастики. Критерия достоверности, правдивости, для понимания жанровой специфики литературного дневника недостаточно; он воспринимается не как самовыражение отдельной личности, пусть даже и очень значительной, а как исследование индивидуального сознания в контексте исторического бытия с акцентом не на бытии, как в социальном романе, а на личности. Иными словами, правдивость мемуариста и правда художника — далеко не одно и то же.

Стилевые особенности литературного дневника определены в первую очередь субъективной позицией автора: он «переселяется» в своего героя, воспринимает мир его органами чувств, подает его точку зрения как одну из многих, интересных не претензией на объективность, а характером взгляда на мир. Автор дневника, как правило, не предпринимает попытки метафизического истолкования своего бытия, он лишь намекает на тайну, которую сам не в состоянии разгадать. Вальзер в «Якобе фон Гунтене» не предлагает готовых решений, он ставит вопросы, оставляя их открытыми. Открытость — также один из типологических признаков дневниковой прозы.

К форме литературного дневника Вальзер тяготел с самого начала. Эта форма как нельзя лучше соответствовала творческой индивидуальности художника, не отличавшегося широтой эпического дыхания, склонного к интроверсии и ретроспекции. Уже в первых двух романах приемы самораскрытия главного героя преобладали над объективированным изложением событий, рефлексия, монолог, дневникового типа заметки теснили непосредственное изображение. В «Якобе фон Гунтене» Вальзер нашел *свою* литературную форму и остался верен ей до конца. Судя по немногим сохранившимся фрагментам, утраченные романы «Тобольд» и «Теодор» строились как дневниковые заметки центрального персонажа. То же можно сказать и о незавершенном романе «Разбойник». Образ действительности в этих произведениях дается не в прямом свете авторского «всеведения», а доходит до читателя, так сказать, отраженным светом, пропущен через восприятие смятенного сознания. Такой роман получил разные названия — роман сознания, персональный роман, центростремительный роман, субъективный роман, роман-дневник.

Собственно говоря, вся совокупность прозы Вальзера (включая «малую») — тоже не что иное, как огромный литературный дневник, замаскированная иронией и словесной игрой исповедь сына своего времени. В основе вальзеровской «алхимии слова» —

сомнение в нерушимости внешне столь прочного (особенно в Швейцарии) миропорядка. Он пародирует его самоуверенную важность, иронизирует над формами его самоутверждения. Герой вальзеровских романов, как и лирический герой его миниатюр, — это порождение открывшейся писателю экзистенциальной пустоты. Он не романтик, не деловой человек и не революционер, а ни на что не годный — с точки зрения житейского здравого смысла — чужак, с виноватой улыбкой демонстрирующий свою непохожесть на других. От него трудно ждать какого-нибудь действия, он, как солончак в пустыне, приспособился к скудости духовной жизни, и только в независимости его суждений, в сознательном пародировании процветающей индустрии развлечения ощущается заложенная в нем нравственная сила, потребность духовного простора и человеческого величия. Вальзер не страдал из-за узости швейцарского духовного горизонта — широта была заключена в нем самом. Поэтический мир писателя таил в себе такую взрывную силу, которая не только вывела его за пределы областнической литературы, но и заставила искать новые способы исследования неизведанных еще глубин отчужденного сознания.

Можно было бы только гадать, к каким результатам привели бы эти поиски, если бы не открытие и расшифровка незаконченного романа «Разбойник» («Der Räuber», написан в 1925, опубликован в 1976 г.)<sup>18</sup>. Это произведение интересно не только как своеобразная «психограмма» личности автора, но и как литературный документ эпохи. Оно свидетельствует о том, что Вальзер раньше многих своих коллег увидел глубинные сдвиги в мироощущении и миропонимании и ответил на них качественными сдвигами в структуре повествования.

«Разбойник» — необычная, новаторская книга не только в сравнении с прежними романами Вальзера, но и в сравнении с богатой смелыми открытиями немецкоязычной литературой 1920-х годов. Появился роман сразу после написания — и он выглядел бы новаторским даже на фоне таких произведений, как «Волшебная гора» Т.Манна, «Степной волк» Г.Гессе или «Человек без свойств» Р.Музиля. В нем Вальзер предвосхитил многие открытия в романном искусстве второй половины XX в., испробовал новые возможности воссоздания «внутренней работы души». Он писал его после бесплодных попыток найти издателя для романов «Тобольд» и «Теодор», писал без всякой надежды на публикацию, без оглядки на вкусы публики и требования издательств, без ориентации на какие-то ни было литературные образцы.

В романе разрабатываются две темы. Первая, лежащая на поверхности, — взаимоотношения между личностью и теми, с кем

эта личность сталкивается; вторая, менее явная, — тайны мастерства, пути творчества в изменившихся исторических условиях. Вальзер рассказывает историю безответной любви «разбойника», человека без имени, без положения в обществе, к официантке Эдит. Но отношения между ними не становятся фабульной основой книги, остаются — как улицы и кафе города, где обретается безымянный герой, — фоном, на котором разворачиваются драматические перипетии соперничества ненормированной, неприспособившейся личности с бездушной и бездуховной средой. Вальзер исследует изменчивое, неустойчивое сознание человека, как бы зависшего в ничейном пространстве между сферами социального и асоциального. Соответственно и сам роман строится по принципу литературного дневника, как «глосса», как собрание ироничных, временами веселых, временами поражающих неизбыточной печалью заметок по поводу жизни, которая не состоялась.

Герой Вальзера — «разбойник», но он никого не грабил и не убивал, боится, как огня, пистолета и не выносит насилия. «Разбойник» — одно из прозвищ, в ряду других («тунеядец, у которого за душой ни гроша», «неисправимый баламут», «конченный человек»), которыми его заклеимило окружение только за то, что он беден и не стремится разбогатеть любой ценой. «Бедность в эпоху всеобщего обнищания возмутительна. В такие времена нет большего преступления, чем бедность» (VI, 298). Помимо бедности ему вменяется в вину также несерьезное отношение к общественным институтам. Сам факт, что «разбойник» не стремится к обладанию престижными ценностями, ставит эти ценности под сомнение. Окружение всеми силами втягивает строптивца в свое лоно, пытается сделать его «податливым, робким, раздражительным», «внушить ему нравственные постулаты» (VI, 217). Нельзя сказать, чтобы ему самому не хотелось временами быть «бравым бюргером». Но в этой роли ему тесно и неудобно. «Он сгорел бы со стыда, если бы не чувствовал себя чем-то большим» (VI, 244). Только упрямо уклоняясь от общепринятых моделей поведения, он может сохранить в себе свою человеческую идентичность. Маска «разбойника» — это последняя попытка художника создать для себя и своего героя жизненное пространство, где можно было бы противостоять с большим или меньшим успехом гнету обстоятельств.

В «Разбойнике» меньше фактов внешней биографии Вальзера, чем в других романах. Это скорее биография внутренняя. Действие романа не развертывается в реальном времени и пространстве, а «прокручивается» в сознании героя. Отсюда и смещение вре-

менных пластов, и усложненность отношений между повествователем и героем, между «я» и «он» в романе. «Я», т.е. рассказчик, умеет ужиться с окружением, «он», т.е. герой, «разбойник», не умеет этого делать. «Я это я, а он — это он, — настаивает рассказчик. — У меня есть деньги, а у него их нет. В этом вся разница» (VI, 350). Каждой ипостаси уготована своя роль. «Я» — голос социального аспекта в личности, «он» — элемент асоциальный. В то же время «я» и «он» — две стороны одной медали, два полюса диалектического единства. Они схожи и внешне, и функционально. Рассказчик воспринимает героя как часть себя, рассматривает его критически-оценочным, но одновременно и любящим взглядом. В целом «я — он» — это сотканный из жизненных и художественных противоречий образ, по внутреннему строю очень близкий самому Вальзеру в пору его жизни в Берне.

Формальные новшества, такие разительные в первой трети XX в. и такие привычные в его заключительной трети, в эпоху деконструктивизма и постмодернизма, подчинены в «Разбойнике» основной задаче — расшатать веру в устойчивость и несокрушимость миропорядка. Вальзер затевает с читателем шутивно-агрессивную игру, чтобы не дать ему закоснеть в самоуверенной неподвижности: «Наше чувство уверенности не должно застывать, иначе оно станет хрупким» (VI, 259). И все же надо признать, что утверждение духа перемен и разрушение сложившейся романной поэтики сопрягалось с определенными опасностями. Истощение связей с действительностью вело к сужению пространственного охвата жизненного материала, к тому, что реальная история переставала быть сюжетообразующим компонентом романной структуры. Это несло в себе известную угрозу анархизма и релятивизма, усиливало сомнения в силе слова и возможностях литературы. «Разве можно статьями в газетах и журналах добиться чего-нибудь дельного и значительного? — писал Вальзер Герману Гессе. — Если уж мир вышел из колеи, то усилия двадцати тысяч безумных гамлетов помогут ему мало или не помогут вовсе»<sup>19</sup>. Но он, как и Гессе, все же верил в «законы человеческого рода». Его герои, в том числе и «разбойник», в самых тяжелых условиях не теряют бодрости духа, умеют радоваться жизни, тому, что им, несмотря на усиливающееся давление внешних обстоятельств, удастся сохранить цельность характера и независимость суждений. Общая концепция искусства у Вальзера была далека от того, что сегодня называют постмодернизмом и деконструктивизмом. В этом убеждает огромный массив его «малой прозы», включающей в себя более тысячи рассказов, зарисовок и миниатюр.



То, что выходило из-под пера Вальзера и что он рассылал по редакциям немецкоязычных газет и журналов, трудно назвать рассказами или новеллами в общепринятом смысле слова. В миниатюре «Что-то вроде рассказа» он так писал о себе: «Рассказчиком меня никак не назовешь, это уж точно. Когда на сердце хорошо, то есть когда я в добром настроении, я крою, тачаю, кую, стругаю, приколачиваю, скрепляю шпонками, а иной раз даже гвоздями и сбиваю друг с другом строки, чье содержание тотчас становится понятным каждому. Если угодно, можно назвать меня мастеровым от литературы. Я пишу и вместе с тем обновляю, перелицовываю. Кое-кто из благорасположенных ко мне людей полагает, что вполне допустимо считать меня писателем, а я по мягкости и уступчивости характера не протестую. Мои прозаические произведения, думается, являют собой не что иное, как фрагменты длинной реалистической истории, без сюжета и интриги. наброски, время от времени создаваемые мною — как бы главы романа, то короткие, то более пространные. Этот свой роман я пишу все дальше и дальше, а он остается неизменным и мог бы по праву носить титул книги, распоротой, искромсанной книги, повествование в которой ведется от первого лица»<sup>20</sup>.

Не удовлетворяясь до конца публикациями в периодике, Вальтер издавал свои зарисовки в виде маленьких книг. После «Сочинений Фрица Кохера» увидели свет еще несколько сборников миниатюр — «Истории» («Geschichten», 1914), «Малая проза» («Kleine Prosa», 1917), «Прогулка» («Der Spaziergang», 1917), «Жизнь поэта» («Poetenleben», 1918), «Зееланд» («Seeland», 1919), «Роза» («Die Rose», 1925) и др. Разрыв между предпоследней и последней книгами уже достаточно большой — шесть лет. И раньше сборнички миниатюр Вальзера, нередко украшенные изящными рисунками брата Карла, расходились крайне плохо, их покупали только единицы, а в «бернский период» (1921–1929) Вальзер и вовсе стал нежелательным элементом, особенно у себя на родине. Когда какая-нибудь швейцарская газета осмеливалась опубликовать его «фельетон», разъяренные читатели присылали письма с угрозами отказать от подписки, если редакция не перестанет печатать подобный «бред».

А между тем швейцарский критик Макс Рюхнер, отличавшийся тонким эстетическим вкусом, называл Вальзера «Шекспиром короткого рассказа». В этом полушутливом определении (оно высказано в частном письме) — признание несомненных заслуг писателя, сыгравшего видную роль в пересоздании жанра рассказа. Когда Вальзер пришел в литературу, швейцарская немецкоязычная новелла — особенно в ее широко распространенном област-

ническом варианте — была во власти литературных условностей, сложившихся еще в XIX веке. Вальзер нарушил традицию, поломал канон, но этим не ограничился. Он не только расчищал место для нового, но и создавал новое. Его миниатюры, жанр которых практически невозможно определить более или менее однозначно: этюды, зарисовки с натуры, размышления об увиденном и прочитанном, непринужденно-шутливые беседы с читателем, — предназначались в основном для газет и были по необходимости краткими и нередко бессюжетными.

Это свободные фантазии, музыкальные моменты в прозе, вариации на темы текущей жизни, иронические, а иногда и язвительно-сатирические комментарии к событиям дня. Чаще всего Вальзер строит их на столкновении серьезного и шутливого, возвышенного и банального.

Это не только открывало простор юмору, но и давало возможность за шутливыми перевоплощениями показать трагедию художника, отвергнувшего холодно-эгоистические притязания своего окружения, выразить сомнение в нерушимости внешне столь прочного бюргерского миропорядка или выставить в сатирическом свете убожество внутреннего мира «добропорядочного гражданина», как, например, в этюде «Баста»: «Я безупречный, тихий, спокойный член человеческого общества, так называемый добропорядочный гражданин, люблю не мудрствуя лукаво выпить стаканчик пива и много не размышляю. Каждому ясно, что я понимаю толк в еде, равно как ясно и то, что всякие там идеи мне чужды. Напряженные размышления не моя стихия; идеи мне глубоко чужды, и потому я — добропорядочный гражданин, ибо добропорядочный гражданин много не размышляет. Добропорядочный гражданин ест свой обед — и баста!»<sup>21</sup>

Многократно повторяя и чуть варьируя высказанные уже в первых фразах утверждения, пародируя образ мыслей сытого бюргера, писатель добивается сатирического эффекта. Дразня осторожного обывателя, он культивировал своеобразный «элегантнизм» в литературе, шлифовал до блеска фразы, добивался, чтобы слова «танцевали». Это было его формой протеста и самозащиты.

Миниатюры Вальзера на первый взгляд кажутся пестрой смесью почти не связанных друг с другом ассоциаций. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что каждая из них — стихотворение в прозе, со своей тезой и антитезой, с развитием первоначальных моментов и обязательным поэтическим «синтезом» в финале. Начинает Вальзер, как правило, с какого-нибудь тривиального мотива, затем незаметно усложняет его, обогащает абстрактными понятиями, которые, обрстая языковыми пируэттами или

выступая в пародийном контексте, демонстрируют несовпадение видимого и сущего. Игриво, не в прямом изложении, а в орнаментальных «фигурах противоречия» писатель высказывает глубокие и верные мысли о себе, о своем окружении и времени. В ироническом свете выставляя дешевые подделки массовой «индустрии развлечения», которые заполняют возникающий в обществе духовный и эмоциональный вакуум, Вальзер выступает в защиту подлинного искусства, в защиту непосредственного, не извращенного ложными обывательскими представлениями чувства, в защиту человека.

Если ранние «тексты» Вальзера представляли собой большей частью своеобразные репортажи фельетонно-развлекательного характера, то на позднем этапе преобладают свободные фантазии, воспоминания и вызванные ими размышления, заметки о литературном труде. Оно и понятно: писатель изолирован от впечатлений внешнего мира и может опираться только на память и воображение.

Поздняя проза Вальзера — не только тонкая игра с привычными представлениями, не только демонстрация условностей человеческого поведения, но и горькое сознание необходимости самому участвовать в том, что Герман Гессе назвал «ярмаркой культуры». Об этом с грубоватой откровенностью говорится в одном из последних этюдов, названном «Кошке под хвост»: «Вот пишу я здесь этот прозаический фрагмент, который как будто бы так и просится из-под пера в тихий полуночный час, а ведь пишу-то кошке под хвост, сиречь на один день, не больше.

Кошка с ее хвостом — прямо как фабрика или даже целая промышленная фирма; это на нее литераторы каждый день, а может, и каждый час добросовестно и прилежно работают, ее снабжают. ... Кто хоть что-нибудь бросает под хвост кошке, этому воплощению коммерциализованности, делает это ради ее загадочных глаз. Кошка — существо знакомое и вместе с тем незнакомое; она дремлет и во сне мурлычет от удовольствия; попытайся разобраться в ней — перед тобой станет непостижимая загадка. Хотя, по общему признанию, эта кошка как будто бы являет собой угрозу для просвещения, но без нее, видимо, не обойтись, ведь она — это самое время, в которое мы живем, на которое работаем и которое обеспечивает нас работой...<sup>22</sup>

Неуступчивый, колючий гуманизм Роберта Вальзера, далекий от прекраснодушного человеколюбия *вообще*, вырос из глубокого сочувствия к собрату-бедняку, бесправному труженику. Писатель, по его же словам, мог дышать только в «низших слоях».

Он с благоговением слушал музыку жизни, исходящую из народных глубин. «Положа руку на сердце: где еще встретишь сегодня духовность, если не в тех кругах, от которых брезгливо воротит нос образованная публика, — глубоко внизу, в подвалах, в слоях трудового люда, — говорил Вальзер. Он не был ни холодным формалистом, равнодушным к людским страданиям, ни утонченным эстетом, с презрением отворачивающимся от грубой реальности. Доминантой его творчества была упорная, временами отчаянная борьба за сохранение и утверждение гуманистического начала в литературе. Герман Гессе, рано разглядевший это качество вальзеровской прозы, писал в самый разгар Первой мировой войны: «Если бы такие люди, как Вальзер, принадлежали к “ведущим умам”, то войны не было бы. Если бы он имел сто тысяч читателей, мир стал бы лучше. Но каким бы ни был мир, он оправдан существованием людей, подобных Вальзеру...»<sup>23</sup>

Своенравная творческая индивидуальность Вальзера накладывала неповторимый отпечаток на образ воссоздаваемой им реальности и в какой-то мере приводила к деформации этого образа. Однако порождения фантазии не подавляли волю художника, а трагизм одиночества не перерастал в слепой ужас перед бытием.

Творческая судьба Роберта Вальзера напоминает судьбу Франца Кафки<sup>24</sup>. Оба жили в одно время и знали о существовании друг друга (известно, что Кафка с восхищением отзывался о романе «Якоб фон Гунтен» и об этюдах Вальзера), оба творили на периферии немецкоязычного литературного процесса — один в Праге, другой, после недолгих берлинских лет, в Биле и Берне, оба жили трудной жизнью мелких служащих, оба были болезненными эгоцентриками, интровертами. И тот, и другой вели двойную жизнь, противопоставляя серой повседневности упругую силу духа, силу искусства, фантазии. Оба художника воплотили катастрофически усугубившийся в XX в. процесс всеобщего отчуждения, но выводы из него делали разные. Кафка, остро чувствуя надвигающиеся на человечество катастрофы, мистифицировал отчуждение; Вальзер расшатывал веру в его неизбежность и роковую власть над человеком, иронически «отменял» не устраивавшую его реальность, бунтовал против нее, хотя в глубине души вряд ли был уверен в успехе своего бунта.

Ставя акцент на внутреннем мире, на жизни духа и души, изображая действительность сквозь призму индивидуального сознания, Вальзер развивался в русле той традиции, которая неотделима от движения реализма в его расширенном понимании и которая вела к нарастанию удельного веса литературы углубленного психологического анализа, литературы «центростремительной».

Более того, можно говорить о заметном вкладе, который Вальзер внес в обогащение этой традиции. Вкладе, масштабы и значение которого для немецкоязычной литературы начали осознаваться только с недавнего времени. Гуманистическое содержание и критическая тональность, как и обращение к глубинным проблемам бытия в его произведениях, расшатывали устои духовного областничества и готовили подъем литературного творчества в Швейцарии во второй половине XX в.

<sup>1</sup> *Marti K.* Die Schweiz und ihre Schriftsteller. Zürich, 1966. S. 79.

<sup>2</sup> *Вальзер Р.* Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры / Составление В.Седельника. Вступ. статья Ю.Архипова. М., 1987.

<sup>3</sup> Назовем только некоторые из работ о Вальзере: *Launer R. R.* Walser ou La primauté du jeu. Bern, 1974; *Rodewald D.* Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1976; *Grenz D.* Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung. München, 1974; *Avery G. C.* Inquiry and testament. A study of the novels and short prose of Robert Walser. Philadelphia, 1968; *Greven J.* Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen. Köln, 1960.

<sup>4</sup> *Walser M.* Alleinstehender Dichter // Über Robert Walser. Hrsg. von K.Kerr. Frankfurt am Main, 1979. Bd. 3. S. 406.

<sup>5</sup> Цит. по: Über Robert Walser. Bd. 2. S. 78–79.

<sup>6</sup> Цит. по: Merkur. Deutsche Zeitung für europäisches Denken., Stuttgart, 1978. № 3. S. 276.

<sup>7</sup> Цит. по: *Seelig C.* Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt am Main, 1977. S. 77.

<sup>8</sup> Всего Вальзер написал семь романов, но три из них были утеряны в издательствах или уничтожены самим автором. Это так называемый «азиатский роман» о котором упоминается в переписке К.Моргенштерна с П.Кассирером, а также романы «Тобольд» и «Теодор», затерявшиеся в издательских архивах.

<sup>9</sup> См.: *Middleton J. Ch.* The picture of Nobody. Some remarks on Robert Walser with a note on Walser and Kafka // Revue des langues vivantes. Bruxelles, 1958. № 5. P. 404–428.

<sup>10</sup> См. об этом: *Бахтин М. М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма. К исторической типологии романа // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 168.

<sup>11</sup> *Затонский Д. В.* В наше время. Книга о зарубежной литературе XX века. М., 1979. С. 168.

<sup>12</sup> *Вальзер Р.* Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры. С. 32.

<sup>13</sup> *Walser M.* Über den Unbestäglichkeitsstil // Akzente. 1978. H. 3. S. 212.

<sup>14</sup> *Zollinger A.* Robert Walsers Roman «Der Gehülfe» // Über Robert Walser. Bd. 1. S. 132, 133.

<sup>15</sup> *Benjamin W.* Robert Walser // Über Robert Walser. Bd. 1. S. 126–129.

<sup>16</sup> *Robert M.* Vorwort zu «Jakob von Gunten» // Über Robert Walser. Bd. 3. S. 60–65.

<sup>17</sup> В 1978 г., когда отмечалось столетие со дня рождения Вальзера, о его заслугах перед немецкоязычной литературой говорили А.Андерш, Т.Берн-

хард, Г.М.Энценсбергер, У.Йонсон, В.Кёппен, П.Хандке, П.Биксель, М.Фриш, А.Мушг, О.Ф.Вальтер и мн. др.

<sup>18</sup> *Walser R. Der «Räuber»-Roman. Frankfurt am Main, 1976.* Заслуга открытия принадлежит Й.Гревену. Он расшифровал сохранившуюся в черновиках рукопись, написанную микроскопическим почерком на обрывках бумаги, обратной стороне счетов и т.д. Этот почерк долгое время считался тайнописью, изобретенной Вальзером.

<sup>19</sup> *Walser R. Briefe. Frankfurt am Main, 1978. S. 117.*

<sup>20</sup> *Вальзер Р. Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры. С. 445.*

<sup>21</sup> Там же. С. 336.

<sup>22</sup> Там же. С. 458.

<sup>23</sup> *Hesse H. Gesammelte Werke. Bd. XII. Frankfurt am Main, 1970. S. 458.*

<sup>24</sup> Определенное сходство тем, мотивов и стилистических приемов у Вальзера и Кафки, подкрепленное высказываниями пражского писателя о своем старшем современнике, дало толчок сопоставлениям и не совсем обоснованным выводам о «зависимости» Кафки от Вальзера. Материалы по этому вопросу собрал и систематизировал В.Вондрачек (*Wondratschek W. Weder Schrei noch Lächeln. Robert Walser und Franz Kafka // Text und Kritik. 1966. Н. 12.*) Однако анализ конкретных фактов показал, что в отношении Кафки к Вальзеру было больше отталкивания, чем притяжения, причем «различия явнее всего видны там, где наличествуют тематические совпадения» (*Pestalozzi K. Nachprüfung einer Vorliebe. Franz Kafkas Beziehung zum Werk Robert Walsers // Akzente. 1966. Н. 4. S. 332.*)

## ГЛАВА 3

# НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Первая мировая война и последовавшие за ней события стали заметной вехой в развитии швейцарской литературы: они вырвали ее из состояния самодовольной охранительности, расшатали миф об «исключительности» гельветических условий жизни и основательно потеснили позиции заматеревшего на рубеже столетий регионализма. В гордившейся своим нейтралитетом Швейцарии тоже возникали настроения, сходные с теми, которые были в ходу в воюющих странах: «Наконец-то произошло нечто великое; наконец-то европейская история пришла в движение; наконец-то ушли в прошлое будни с их давящим однообразием; <...> наконец-то снова возникла общность, хотя и перед лицом смерти»<sup>1</sup>. Жажда кардинальных перемен, радикального обновления была, особенно на первых порах, когда в немецкоязычных кантонах восторженно встречали известия о победах германской армии на Западном фронте, сильнее традиционной сдержанности и заботы о политическом единстве. Война обнажила пропасть между немецкоязычными и франкоязычными кантонами, население последних хотя и не выступало прямо за союз с Францией, но в силу этнического родства и культурных уз было целиком на ее стороне. Возникла реальная угроза развала Конфедерации, и патриотически настроенным кругам пришлось приложить немало усилий для укрепления политической и духовной независимости своей страны. Естественно, что знаменитый доклад Карла Шпиттелера «Наша швейцарская точка зрения» (прочитан 14 декабря 1914 г. в «Новом гельветическом обществе» в Цюрихе), в котором будущий Нобелевский лауреат настоятельно призвал соотечественников к разуму, человечности и невмешательству в схватку народов, пришелся очень не по вкусу в упивавшейся военными успехами Германии и надолго, если не навсегда, отлучил писателя от немецкого книжного рынка. Но и в самой Швейцарии он далеко не сразу встретил понимание и благожелательный отклик.

Отрезвление наступало постепенно, по мере того как газеты и журналы рассказывали, снабжая свои репортажи иллюстрациями, о том, что несла с собой война: о чудовищных разрушениях, о миллионах погибших и изувеченных, о страданиях мирного населения. Лишь примерно к 1916 г. идеи «защиты отечества» от агрессивных поползновений извне, в том числе и поползновений в духовной сфере, стали брать верх. Швейцария начала дистанцироваться от того, что происходило за ее границами. В то же время она дала приют противникам войны со всей Европы. Пацифисты, социалисты, художники авангарда хлынули в Швейцарию, спасаясь от преследований в своих странах. Правда, их деятельность в Швейцарии почти не находила резонанса, они были предоставлены самим себе и практически не оставили следа в духовной жизни приютившей их страны. (За исключением, может быть, В.И.Ленина, который после отъезда из Швейцарии «оставил на месте не только определенные настроения, но и прочное ядро товарищей, сумевших продолжить начатое им дело» (Фриц Брупбахер).)<sup>2</sup> Но главной причиной волнений рабочих в обойденной войной Швейцарии стала все же не столько социал-демократическая пропаганда, сколько нужда, безработица, растущая дороговизна. Кульминацией брожений стала всеобщая стачка 1918 г., подавленная властями. Бунт не перерос в революцию, народ в массе своей проявил благоразумие (это показали многочисленные партийные референдумы), да и власть имущие приложили немало усилий для достижения «классового мира», благотворно сказавшегося на дальнейшем продвижении Швейцарии к социальному благоденствию.

И все же изменившие облик Европы 17-й и 18-й гг. не прошли бесследно и для Швейцарии. Конфедерация устояла в войне и последующих социальных катаклизмах, но брожение идей и напор всколыхнувшегося за ее пределами духа были настолько сильны, что их не могли приглушить ни испытанный нейтралитет, ни искусство компромиссов. «Казалось, будто и в самом деле трескается скорлупа и ломается корка», — писал Э.Эрматингер<sup>3</sup>. «Отныне недовольство стало законом жизни»<sup>4</sup>. Угрожающе заколебалась вера в национальные ценности, возникло ощущение единства человечества. Глубинные процессы, которые и раньше исподволь подтачивали устой искусства, ориентированного на в меру критическое утверждение существующего, вырвались за поверхность и привели к небывалой для Швейцарии проблематичности унаследованных приемов и средств художественной изобразительности. Писатели стали более чутко реагировать на вопросы и настроения беспокойной эпохи, их творчество — в большей или меньшей мере — избавлялось от благодушной описательности, обога-



шалось формами более активного художественного освоения мира, вступившего в полосу радикальных исторических перемен.

Без сомнения, в идейно-эстетической переориентации швейцарской литературы на рубеже 1910–1920-х гг. известную роль играли активизировавшиеся в атмосфере послевоенной «метафизики руин» течения и школы немецкой идеалистической мысли — «философия жизни», трансформированная на западноевропейский лад «восточная мудрость», учение Шпенглера, фрейдизм и т.д. Были в этом пестром букете и растения, выросшие на швейцарской почве, — учение К.Г.Юнга об «архетипах», символика материнского мифа Й.Я.Бахофена, пессимистический эстетизм Я.Буркхардта. Но благоприятные условия для их распространения создавала скорее Германия, чем Швейцария, где мрачные настроения «заката Европы» не получали сколько-нибудь значительного отклика. В целом симптомы духовной неудовлетворенности здесь выступали в менее обнаженной форме, а основные художественные структуры оказались более устойчивыми, чем в соседних странах. Смелыми реформаторами этих структур были художники, не связанные с комплексом регионализма и провинциализма (например, Герман Гессе), или же те, кто к этому комплексу относился критически (Роберт Вальзер, Фридрих Глаузер, Ганс Моргенталер). Большинство же пишущих на немецком языке, в том числе и на швицердюч, были под властью этого комплекса, обусловленного не только, так сказать, «врожденной» зависимостью от материнской культуры, но и обозначившейся уже в 1920-е и окончательно сложившейся в 1930-е годы исторической ситуацией: аннексионистские поползновения могущественного северного соседа в сфере духовной культуры вызывали защитную реакцию, вынуждали вставать в оборонительную позу. Приходилось думать не столько о поисках новых форм, сколько о защите и сохранении уже существующего, о подчеркивании своей непохожести на агрессивного соседа.

И тем не менее, начало 1920-х гг. открывало перед швейцарской литературой реальные возможности обновления. После встряски 1818 г. возвращение к областничеству, к традициям «альпийской романтики» или «крестьянского романа», казалось, было уже немислимо. Против «духа Зельдвилы» выступили не только близкие к экспрессионизму сторонники «новой духовности», преимущественно поэты, но и многие прозаики, тяготевшие к воссозданию конфликтов и противоречий действительности. Критик Эдуард Корроди (Eduard Korrodi, 1885–1955) в «Швейцарских литературных письмах» («Schweizerische Literaturbriefe», 1918) провозгласил смерть областнической литературы и рождение литературы ново-

го типа, ориентированной на выход из «школы Келлера», в которой швейцарская словесность, по его мнению, явно засиделась, к горизонтам «европейского духа». «Маятник нашей повествовательной литературы почти два десятилетия качался от крестьянского романа к роману альпийскому. Если мы придадим ему другое направление, это нисколько не оскорбит наш швейцарский дух; никто же не станет утверждать, что взобраться на вершину Альп означает одновременно и достичь художественных высот...»<sup>5</sup>, — писал Корроди в вошедшей в «Письма» статье «Дух Зельдвилы и швейцарский дух». Молодой одаренный редактор литературного отдела «Нойе цюрхер цайтунг» не только спокойно и доказательно предостерегал от снисходительного отношения к «духу Зельдвилы», который «умаляет Швейцарию»; он во всеуслышание объявил: «Мир начал меняться!»<sup>6</sup>

Надо отдать Корроди должное: он имел смелость высказать в адрес областного искусства много горьких и справедливых слов, не забыв упомянуть и его эстетическую непритязательность, и привычку потакать вкусам невзыскательного читателя, и бегство от серьезных проблем в развлекательность, и многое другое. И сделал вывод: такая литература не способна удовлетворить духовные запросы думающей части швейцарцев. Обращаясь к критикам и литературоведам, которые, делая вид, что их не касается изображение изломанных судеб и деформированной под напором новой действительности психики людей, «проспали» появление новаторских произведений Якоба Шафнера, Пауля Ильга, Феликса Мешлина, Роберта Вальзера, Альберта Штеффена, он призывал их относиться с большим вниманием к «левому крылу нашей литературы или даже заново открыть его, чтобы знать, что наряду с привычной швейцарской литературой существует и другая, давшая видных бунтарей против духа Зельдвилы, начиная с Тассо среди демократов из романа Шпиттелера “Имаго” и кончая “Бродягой” Пауля Ильга и “Германом Хитцем” Мешлина»<sup>7</sup>.

Сходные мысли и призывы преобладают и в изданном Корроди сборнике критических очерков «Молодая Швейцария» («Die Junge Schweiz», 1919), принадлежавших перу в основном молодых писателей и критиков. «Младшие сыновья Готхельфа и Готфрида Келлера достаточно долго кормились литературным наследием своих великих родоначальников, — писал Роберт Фези в статье о Якобе Шафнере. — Горизонт этого прилежного, здорового, тяготеющего к народности искусства в сюжетном и духовном отношении всё самодовольнее ограничивался ближайшим мешанским или крестьянским окружением»<sup>8</sup>. Почти все «младошвейцарцы» считали своим долгом бросить камень в огород Келлера. «Гот-

фрид Келлер для нас слишком созерцателен», — провозгласил Ханс Ганц<sup>9</sup>. Якоб Шафнер в своей книге о Келлере утверждал, что времена келлеровского «орнаментализма» прошли, настала пора беспощадной правды и «тотального натурализма»<sup>10</sup>. Чуть раньше в одной из своих статей он назвал цюрихского мастера «просвещенным филистером эпохи Бидермайера» и со злорадством неблагодарного ученика объявил, что «отливающие демоническим блеском новеллы», принадлежащие кое-кому из современных писателей (тут Шафнер явно имел в виду и самого себя), Келлер не смог бы создать<sup>11</sup>.

Как бы ни относились к Келлеру швейцарские литераторы (известно, что это отношение постоянно менялось), ясно одно: Э.Корроди удалось собрать под знаменем «Молодой Швейцарии» единомышленников не для сведения счетов с классиком, а для борьбы за освобождение литературы из гетто областничества. Казалось, в судьбе швейцарской литературы назревает поворот в новое русло, намечается фронтальный переход к новому качеству. Однако очень скоро политико-эстетическая ориентация Корроди резко изменилась: он отрекся от принципов, обнародованных в излишне радикальных «Литературных письмах», и на долгие годы, практически до конца жизни превратился в сторонника художественного наследия классиков XIX в., понимаемого как некий недостижимый эталон, что не могло не привести его в лагерь адептов областнического искусства<sup>12</sup>. Это обращение в другую веру дало о себе знать уже в сборнике статей «Современная швейцарская литература» («Die moderne Schweizer Literatur», 1924), в котором Корроди с подозрением относился ко всему, что так или иначе выходило за рамки областнического стиля.

Надо сказать, свой поворот Корроди совершил отнюдь не в одиночку: он, видимо, почувствовал, куда после шока 1918 г. стало клониться большинство. Не принимая революционаризма ни в материальной, ни в духовной сфере, оно клонилось вправо. Оценивая положение в Швейцарии начала 1920-х гг., один из авторов сборника «Молодая Швейцария», Альфред Фанкхаузер, отмечал: «Консервативны все — профсоюзы и крестьяне, торговцы и промышленники, консервативны в том смысле, что повсюду, даже в интернациональной ориентации духа, они хотя и воспринимают чужие теории, но каждый их шаг определен локальными условиями»<sup>13</sup>. Вняв требованиям времени, вместе с Корроди перешли на новые позиции и некоторые «младошвейцарцы» — Роберт Фези, Фриц Эрнст. Большинство же из тех, кто писал и о ком писали в сборнике, — Роберт Вальзер. Якоб Шафнер, Альберт Штеффен, Макс Пульфер, Зигфрид Ланг, С.Д.Штайнберг, — про-

должали мучительно искать выходов из духовной изоляции и интеллектуально-эстетической малоподвижности, образуя нечто вроде швейцарского «потерянного поколения» — поколения, сломленного не войной, а «бездеятельным миром» (Беатрис фон Матт), чувством беспомощности и исторической безысходности. «Десятилетия спустя ситуация выглядит так, будто первая мировая война потребовала от Швейцарии жертв особого рода, жертв сознания собственной бесполезности и собственного безрассудства, жертв не подлинной, пустой жизни, отчаянного чувства, что молодость проходит в бездеятельности»<sup>14</sup>.

Таким образом, «годы без взлетов и величия», сохранившие в Швейцарии мир на трагическом витке европейской истории, потребовали жертв и от нейтральной страны, жертв не столько материального, сколько духовного свойства, так как оплаченный дорогой ценой мир нес с собой не только спокойствие, но и тревогу, был чреват опасностью нравственного оскудения, несбыточности надежд на «изменение мира» и обновление искусства, о чем так громко возвестили «младошвейцарцы». «Новый мир» и «новый человек» наталкивались на отчуждение и непонимание не только потому, что в Швейцарии раньше других догадались об иллюзорности подобных представлений, а по причине куда более прозаической: риск в этой стране никогда не был «благородным делом», куда надежнее и благоразумнее считалось придерживаться «золотой середины»<sup>15</sup>.

Эту распространенную общественно-эстетическую позицию, к которой, несмотря на внутреннее сопротивление, волею обстоятельств прибило вчерашних бунтарей, Людвиг Холь позднее назвал «преждевременным примирением». Среди примирившихся были такие крупные писатели, как Пауль Ильг, Майнрад Инглин, Альбин Цоллинггер и др. Уход от актуальных проблем действительности чаще всего воспринимался самими художниками как отступление и поражение и сопровождался нередко трагическими изломами писательских судеб. Одни уходили в экзотику, другие в историю, чаще всего чужую, потому что собственная казалась недостойной изображения (романы Эмануэля Штикельбергера), третьи бежали в безумие или добровольную смерть (Роберт Вальзер, Ганс Моргенталер), четвертые, как Якоб Шафнер, в «величие» нацистской демагогии. Были и такие, кто спасался в «опьянении языком» или находил прибежище в разного рода экзотических науках — антропософии (Альберт Штеффен), графологии (Макс Пульфер), астрологии (Альфред Фанкхаузер). А то и в серьезной науке, как этрусковед Ганс Мюлештайн. Казалось, между жизнью и литературой пролегла пропасть.

Однако и в Швейцарии возникали очаги личностно-эстетического противостояния. Находились писатели, которые не принимали беспочвенных иллюзий и фатализма. Роберт Вальзер, Фридрих Глаузер, в романдской Швейцарии Шарль-Фердинан Рамю не признавали разрыва между действительностью и художественным творчеством, отказывались от типологического прикрытия изживших себя общественных структур, хотя и не призывали к радикальному слому унаследованных форм жизни. Именно их можно считать прямыми наследниками Келлера, который, осмысливая место Иеремии Готхельфа в литературе, предостерегал от далеко идущих последствий противодействия «бернского духа», то есть областничества, «духу времени». Но понятие «бернского духа» включало в себя не только местный колорит, но и национальные традиции, и погруженность в историческое прошлое, и глубинную связь с питательной почвой, без чего невозможна большая литература. Опасность заключалась не в опоре на традиции и не в открытости навстречу веяниям времени, а в абсолютизации крайностей, во взаимной нетерпимости. Четкой разделительной линии между областничеством и «европеизмом» не существовало, нередко эта условная линия проходила через творчество того или иного писателя.

Насколько сложна была ситуация, каким образом разрешался клубок типично швейцарских противоречий, можно увидеть на примере романа Якоба Босхарта «Вопиющий в пустыне» («Ein Rufer in der Wüste», 1921), задуманного как первая часть более широкого эпического полотна о судьбах Швейцарии. Речь в нем идет о болезни, проникшей во все поры общества и поразившей даже его считавшийся непоколебимо прочным демократический фундамент. Отчаяние в этом произведении сильнее веры в Швейцарию как прообраз будущей Европы, обвинительные интонации преобладают над нотками примирения. Глас «вопящего в пустыне» духовного застоя был услышан прежде всего молодежью, и Босхарт в последние годы своей жизни стал «морально-этической инстанцией, призывом и предостережением, художником, к которому прислушивались в острой дискуссии о несостоятельности предвоенного общества и о новой ориентации ищущей молодежи»<sup>16</sup>.

Время и место действия — предвоенная Швейцария. В разветвленной образной системе представлены все слои общества — рабочие, крестьяне, буржуазия и аристократия, армия и духовенство, люди искусства и революционеры. Везде, на всех уровнях негодующий повествователь сталкивается с симптомами распада нравственно-этических ценностей. Все, сверху донизу, вовлечены в изнурительную, иссушающую душу погоню за материальным

преуспеянием, за собственной выгодой, все не задумываясь приносят этой выгоде в жертву благо общества. Келлеровская мысль о том, что «у нас как везде», доведена до крайности, до утверждения, что «у нас» даже хуже, чем где бы то ни было. Босхарт не скрывает, что задумал написать своего «Мартина Заландера», что для него важно не только дать образ эпохи, картину швейцарской жизни в изменившихся исторических условиях, но и устроить «суд над обществом». «...я должен судить этот мир, иначе я в нем не выживу, — говорит Райнхард Штапфер, главное действующее лицо романа, — это мир бессмысленный и жестокий»<sup>17</sup>. Хотя действие в романе доведено только до кануна Первой мировой войны, на его страницах получают освещение и послевоенные проблемы (писатель работал над произведением с 1916 по 1919 гг.): извечное противоречие между духовными запросами и материальными интересами, до взрывоопасного предела обострившийся антагонизм между трудящимся человеком и буржуазией, разногласия между германскими и романскими кантонами, мезду Швейцарией и Германией.

Исторические события служат фоном, на котором показаны борьба и крушение молодого искателя смысла жизни и поборника социальной справедливости. Райнхард Штапфер — герой нового типа, совсем не похожий на уравновешенного, склонного к компромиссам Заландера-младшего. Это натура страстная, импульсивная, мятущаяся в поисках истины и своего места в жизни. Райнхард не приемлет правил игры своего окружения, стоит в оппозиции к отцу — богатому фабриканту, члену парламента, полковнику швейцарской армии. Выходец из разбогатевших крестьян, Штапфер-старший из всего умеет извлекать выгоду, если не материальную, то, как ему кажется, моральную. Он терроризирует жену, подавляет волю сына, заставляет его, тянущегося к изучению философии, служить в семейной фирме. Распространенный в экспрессионистической литературе конфликт поколений получает трагическое завершение: жена деспотичного полковника кончает самоубийством, сын покидает отцовский дом, уходит к рабочим, становится членом социал-демократической партии.

В образе Райнхарда при желании можно отыскать приметы внутренней биографии писателя. Он — носитель идей автора, его разочарования, отчаяния, возмущения политикой и поведением бюргерства. И, разумеется, носитель идей времени, которыми была пропитана атмосфера военных и первых послевоенных лет. Жажда обновления толкает героя-идеалиста на эмоциональный бунт, делает страстным критиком существующего. Райнхард исполнен решимости помогать людям, любить ближнего, разобла-

чать преступления власть имущих. С этой программой он приходит к социал-демократам, но понимания и поддержки не находит. В этом лагере тоже царят узкопартийные интересы, а стремление к власти перевешивает желание помогать людям. Очень скоро Райнхард порывает и с социал-демократами, обвиняя их в тех самых пороках, которые они ставили в упрек бюргерству, — себялюбии, жестокости, стяжательстве.

«Я надеялся найти у вас лучшую веру... веру в избавление и возвышение человека. А что я нашел? Ответьте сами! — взывает к своим недавним товарищам Райнхард в последнем выступлении перед ними. — Я бежал от жестокосердных, но нашел ли мягкосердечных? Я бежал от жадных до наслаждений, нашел ли я непритязательных? Я бежал от пляшущих вокруг золотого тельца, нашел ли я презирающих золото? Я бежал от измывающихся над добротой, нашел ли я носителей духа? Я бежал от не знающих любви, но разве не встретил я ненависти? Я бежал от несправедливых, но разве нашел я подлинное братство? О, мы все жалки, говорю я вам, мы все — больные из одного госпиталя»<sup>18</sup>. А когда собравшиеся шумом и криками прерывают его речь, он бросает в зал лозунги, в концентрированном виде содержащие его жизненное кредо:

«Не пролетарий, а человек!  
Не партия, а человечество!  
Не классовая борьба, а сообщество людей!  
Не взаимная ненависть, а взаимопомощь!  
Не унижение ненавистью, а возвышение добротой!  
Не настоящее, а будущее!»<sup>19</sup>

Удары направо и налево наносятся Райнхардом во имя смутной цели — недаром страстные инвективы пестрят религиозной риторикой и отмечены экспрессионистической окраской. Позиция Райнхарда — это и позиция Босхарта, взиравшего в последние годы жизни с высоты горного санатория (болезнь вынудила его отойти от активной общественной деятельности) на копошение людей «в долине». Осуждая «материализм» как буржуа, так и рабочего, сетуя на разложение «народной общности», он исходил из того, что в недалеком прошлом единство народа было фактом общественной жизни (между тем известно, что уже Келлер в последние годы избавился от этого заблуждения). Тоска по цельности у Босхарта, при всей ее субъективной искренности, была обращена в прошлое. Ретроспективная «оптика» приводила к очень швейцарской «подсветке» фактов действительности, запечатленных в отдельных сценах с точностью исторического документа. Второго «Мартина Заландера» Босхарту создать не удалось. Правда факта, пластичность детали еще не означали достоверной

картины целого и не вели к сколько-нибудь заметному обновлению унаследованной жанровой структуры. Заслуга Босхарта в ином: он расшатал уже начавший окостеневать остов традиционного «романа испытания» (М.Бахтин), ввел в него образ идеалиста, бунтаря, скептика, отрицающего возможность плодотворных контактов с омерзевшимся окружением и ищущего выход в самоусовершенствовании личности.

Однако разработка способов самоусовершенствования, «пути внутрь» Босхарта не занимала; он писал не психологический, а социальный роман, в котором подвергалось испытанию на прочность и человечность общества, его гуманитарные институты, его духовные и нравственные потенции. Общество не выдерживает придиричivoго экзамена, но сломленным оказывается и взыскующий высоких истин герой. Отторгнутый миром «отцов», избитый своими вчерашними товарищами — рабочими, Райнхард умирает в самый канун войны, которая сминает прекраснoдушные тирады героя и его самого, вселяя в читателя чувство тревоги и растерянности перед неизвестностью.

Чувство тревоги и растерянности определяет внутреннюю структуру и других произведений, написанных в «экспрессионистическое десятилетие», прежде всего произведений лирического и драматического жанра. Считается, что эпоха экспрессионизма не благоприятствовала развитию крупных эпических форм. В этом есть доля истины. Когда колеблются устои и меняются точки отсчета, эти формы поневоле уступают место оперативным, легким на подъем «разведчикам будущего» — лирическому стихотворению, короткому рассказу, очерку, исполненной внутреннего (да а внешнего тоже) драматизма пьесе. Однако накал страстей и масштабность происходящих в мире событий исподволь готовят новый подъем и романного мышления, способствуя разрушению стереотипов и пересозданию основополагающих свойств жанра. В диалектическом взаимодействии индивидуального и общего наблюдается нарастание личностного потенциала, преобладание субъективного момента над объективным. Сжимается и отступает на задний план сфера бытописательства, возрастает значение сферы духа: только в этой сфере художнику удастся на свой лад упорядочить развороченные потрясениями социальные данности. В эпоху катаклизмов миропорядок сохраняется в головах тех, кто имеет свое собственное (пусть даже ложное) представление о путях истории (революционеры), или же в головах упрямых и своенравных одиночек, ищущих способов выстоять перед лицом хаоса, сохранить человечность посреди разгула жестокости и на-



сия. К последним можно отнести Роберта Вальзера, Отто Вирца, Ганса Моргенталера, Альбина Цоллингера, Фридриха Глаузера, а также — с оговорками — Альберта Штеффена, Пауля Ильга, Адриена Туреля, Альфреда Фанкхаузера, отдававших заметную, хотя, может быть, и не всегда добровольную дань экспрессионистическому поветрию.

Но главные события и в литературе Швейцарии происходили все же в области лирики и драмы. Огромную роль в оживлении этих жанров, несколько захиревших на рубеже веков, сыграли многочисленные зарубежные литераторы, художники и политические деятели, покинувшие в результате преследований свои страны и осевшие в нейтральной и свободной Швейцарии, где еще можно было без особого риска выступать против войны и проповедовать самые различные теории. В своей книге «Бегство из времени» («Die Flucht aus der Zeit», 1927) немецкий писатель, один из основателей дадаизма Хуго Балль писал: «Швейцария является убежищем для всех, кто вынашивает в голове новые планы. Она была и остается теперь, во время войны, огромным естественным заповедником, в котором нации хранят свои последние резервы... Отсюда, из Швейцарии, снова оживет Европа. Все, кто ломает или ломал себе голову над вопросами, как спасти человечество, как гарантировать будущее, живут или жили когда-нибудь в этой стране»<sup>20</sup>.

В самом деле, на стыке 1910–1920-х гг. Цюрих стал чем-то вроде «сборного пункта мировой литературы» (Роберт Феизи<sup>21</sup>). Дадаисты, экспрессионисты, авангардисты всех мастей на разные лады пропагандировали свое искусство. Людей самых разных политических взглядов объединяло лишь одно — неприятие войны, пацифизм. Благодаря тому, что Швейцария служила как бы «перекрестком Европы», их деятельность приобретала огромный резонанс. Швейцарцы, вначале державшиеся в стороне от бурлившего на их территории литературного водоворота, постепенно начали втягиваться в него. Разбуженное войной и послевоенными потрясениями, появилось поколение молодых литераторов, восприимчивых к новым веяниям, испытавших сильное влияние немецкого экспрессионизма, — Карл Штамм, Макс Пульфер, Конрад Беннингер, С.Д.Штайнберг, Макс Гайлингер и др. Их лирическое творчество отразило как общие тенденции эпохи, так и специфические особенности швейцарской жизни. От немецкого экспрессионизма они отличались тягой к еще большей абстрактности, размытостью политических призывов и требований, религиозно-мистической символикой. В отличие от поэтов левого крыла немецкого экспрессионизма, швейцарцы почти не обращались к актуальным вопросам

жизни общества, их политическая позиция, при всей ее внешней революционности, была в целом сдержанной и осторожной. Это была «революция сердца» («Revolution des Herzens» — так называлась драма Феликса Мешлина, изданная в 1925 г.), и вызывалась она не антагонизмом между общественными классами и социальными группами — в Швейцарии такого рода противоречия во многом удалось примирить, — а взрывом праведных эмоций, «социализмом чувства». Швейцарцы, особенно те из них, кто не жил в это время в Германии, недоверчиво и робко приглядывались к своим более смелым соседям. Свойственный швейцарской литературе первой половины XX в. эффект «стилевого запаздывания» сработал безотказно. Ведущим литературным направлением в этой стране экспрессионизм не стал; собственно экспрессионистами были, пожалуй, только Карл Штамм, Макс Пульфер и Ханс Ганц. Но он втянул в свою орбиту многих, его временными попутчиками становились даже те, кто позже выступил в роли отрицателей и очернителей этого движения, называя его сторонников «помешанными», «возмутителями спокойствия», «осквернителями собственного гнезда» (Роберт Фези, Майнрад Инглин, Альберт Штеффен). К тому же у швейцарцев не было своих школ, центров, группировок, печатных органов (если не считать эмигрантских, где они сотрудничали лишь эпизодически). Экспрессионизм в Швейцарии был в значительной степени делом одиночек, склонных к утопии, религиозной мистике и мессианству<sup>22</sup>.

Но все же он был, пусть в менее выразительной и яркой, чем в Германии, форме<sup>23</sup>. Швейцарцы тоже были одержимы беспокойством, ожиданием перемен, состраданием к жертвам войны и угнетения, жадной приобщиться к «новой духовности». «Нас тоже захватила эта волна, — констатировал Макс Пульфер (Max Pulver, 1889–1952). — Мы не хотим бежать от нее в тихие воды. Не хотим ей противостоять... Литература нашего времени религиозна.., потому что нас переполняет смертельная боль и мы чувствуем узы, скрепляющие нас со Вселенной»<sup>24</sup>. В его эссе «Почему у нас нет драмы?» («Wagum haben wir kein Drama?») преобладают побудительные, вопрошающие интонации: «Разве наша идиллия не разрушена до основания? Разве нам и в самом деле хочется цепляться за видимость, что все осталось по-старому? Правда, нас разрушение едва-едва задело. Фасад старой Европы рухнул — мы смотрим в грязные пустые окна дома, из которого сыплется мусор...»<sup>25</sup> Правда, и для Пульфера экзистенциальные гримасы социальной и культурной жизни — всего лишь симптом глубоко укоренившейся «религиозной болезни нашего поколения». Но он не замалчивает и не вытесняет эту болезнь, а призывает увидеть ее

взаимосвязи с широким кругом явлений — общественных и экзистенциальных.

Уроженец Берна, Пульфер долгое время (с 1914 по 1924 гг. жил в Германии, в Мюнхене, поддерживал контакты с Р.М.Рильке и Ф.Кафкой, был очевидцем войны и революции, возникновения и гибели Баварской советской республики, первого гитлеровского путча. Пульфер — один из крупнейших (после К.Штамма) швейцарских лириков экспрессионистического десятилетия. Живя в Германии, он не только впитал в себя настроения эпохи, но и усвоил поэтику ведущего в то время стиливого направления. Но его как швейцарца, скорее отталкивал, чем притягивал экстагический порыв и субъективистский произвол. Спасительную формулу от ужасов бурной эпохи он искал в диалектическом взаимодействии противоположностей — добра и зла, света и тени. Мотивы жестокого внутреннего разлада звучат уже в первом сборнике стихов «Встреча с собой» («Selbstbegegnung», 1916). Спасение видится ему в труде, в самоотречении и слиянии с себе подобными, с миром. «Благословен будь человек, творящий необходимое... — говорится в зарисовке «Письмо к другу в Германии». — Возможность служить, быть почкой и листопадом в бесконечном лесу жизни. Быть захваченным общностью, раствориться в целокупности. Попробуй расчленить пламя!»<sup>26</sup>.

В стихотворениях сборника «Подъезд» («Auffahrt», 1919) можно даже уловить интонации, которые были свойственны левому крылу немецкого экспрессионизма, в них Пульфер призывает отказаться от роли простых зрителей «новой пляски смерти», до основания разрушить «сверкающие фасады» и построить «молодую страну, новый светлый дом»<sup>27</sup>. Целиком в духе экспрессионизма выдержаны и стихотворения сборника «Белый голос» («Die weiße Stimme», 1924). Образы и настроения лирики Пульфера выросли из восприятия окружающего мира как «раны», «мрака» и «ночи», несущих исцеление от болезни времени тому, кто сделал ставку на собственное «я». «Только наше “я”, наша непоколебимая духовная субстанция, сокровеннейшее самопостижение нашего погруженного в горести и радости существа могут стать тем ядром, вокруг которого образуется новый чистый мир»<sup>28</sup>. Пульферу удалось запечатлеть существенные приметы времени, не прибегая к реалистически конкретному изображению. Собственно «швейцарских особенностей» в его лирике не так уж и много, это лирика, тяготеющая к интернациональному и вселенскому единению людей. Почти нет этих особенностей и в романе «Переулоч небесных врат» («Himmelfortgasse», 1927), действие которого разворачивается в городах Германии, в среде наркоманов, отчаявшихся, опус-

тившихся людей. Это уже не экспрессионистическое, а экспериментально-психологическое произведение. (После возвращения на родину в 1924 г. Пульфер постепенно отходит от литературного творчества и обращается к занятиям графологией и — в сотрудничестве с К.Г.Юнгом — глубинной психологией.)

Идеи, созвучные установкам экспрессионизма, Пульфер развивает и в своих драмах «Чертяка Роберт» («Robert der Teufel») и «Александр Великий» («Alexander der Große», обе 1917): от прекрасного оптимизма XIX в. путь ведет через бури и катаклизмы к укреплению творческой индивидуальности, к расширению собственного «я» до космических масштабов. Вместе с тем, как и у других экспрессионистов, субъективизм у Пульфера сочетается с определенной тягой к «коллективизации» искусства, как в драме «Христос на Олимпе» («Christus im Olymp», 1918). В драме «Чертовое колесо» («Das große Rad», 1921, пост. 1926), прототипом главного героя которой, художника-бунтаря, послужил немецкий поэт и драматург Эрнст Толлер, уже видны элементы критического расчета с экспрессионизмом: экстатический революционный порыв терпит крах в результате разрыва между словом и делом.

Пожалуй, самым крупным швейцарским поэтом-экспрессионистом был Карл Штамм (Karl Stamm, 1890–1919). Закончив учительский институт, Штамм работал в школе, служил в армии, в 1917 г. был комиссован по состоянию здоровья. Надломленный физически и духовно, Штамм стал жертвой эпидемии гриппа. Для его первого сборника стихотворений «Песнь песней» («Das Hohelied», 1913) характерна не свойственная швейцарской литературе с ее умеренной «температурой чувства» интенсивность переживания. Поэтическому мастерству Штамм учился у Э.Штадлера, Р.М.Рильке, С.Георге, Г.Тракля, К.Моргенштерна. Его поэзия пронизана бескомпромиссной солидарностью с обездоленными, страждущими, униженными. Предчувствуя надвигающиеся катастрофы, поэт ощущает себя частью «мировой боли», «душой» и «томлением» всех вещей. Повышенная экспрессивность языка, идеи всемирного братства, религиозная патетика, осознание мистического единства мира в момент наивысшего напряжения духовных и душевных сил, — все это роднит Штамма с немецкими экспрессионистами. Поэт стремится к познанию «мировой воли» («Я хотел невозможного. Я хотел познать непознаваемое. Я жаждал сорвать покров с тайны бытия»<sup>29</sup>).

Искренне веря в то, что «в начале было слово», Штамм истово искал забытое «праслово», призывал его заново явиться в мир. Его поэзия — это воплощенная в слове тоска по совершенству, по самоосуществлению. Неудовлетворенность собой и окружением

достигает временами такого накала, когда она может быть выражена только в крике. Как и немецкие экспрессионисты, он использует опорные пары антиномий — начало и конец, свет и тьма, рождение и смерть. Образы его ранней поэзии далеки от реальной жизни, абстрактны, лишены пластичности, чувственной осязаемости, а нередко и смысловой определенности; переход от конкретного к абстрактному, от материального к духовному совершается стремительно, без подготовки. В то же время Штамм, в отличие от своих немецких собратьев, не «ломает» язык и синтаксис, он уверенно владеет всем многообразием унаследованных поэтических форм, отдает предпочтение сонету.

В сборнике стихотворений «Порыв сердца» («Der Aufbruch des Herzens», 1919) намечился прорыв к более конкретным, осязаемым вещам и явлениям. На стихотворениях этого сборника, как и на цикле «Легенд» («Die Legenden», написаны в 1917, опублик. в 1920 г.), сказался опыт военной службы поэта. Он пишет о страданиях животного и человека, столкнувшихся с жестокостями войн. В центре поэзии Штамма военных и послевоенных лет стоят проблемы, которые занимали экспрессионистов во всех странах, — свобода и зависимость, власть и право, инстинкт и совесть, масса и личность. Все чаще возникают религиозные мотивы и образы: Бог, Богородица, Иов, распятие, крестный путь, Голгофа. Смертельно раненная осколками гранаты лошадь вопрошает Спасителя, зачем он допускает такие страдания, но, видя муки Распятого, который не знает ответа на вопросы живой твари и от этого страдает еще сильнее, забывает о собственном страдании и советует Христу: «Спаси самого себя» («Животное перед распятием»). Легенды, представляющие собой лиро-эпические рапсодии в прозе, проникнуты мрачным мироощущением и одновременно верой в Человека, способного подняться над распрями и бойней. Эти же мотивы звучат и в стихотворениях. Солдат узнает в облике врага лицо своего брата и требует наказать виновников бессмысленного взаимного истребления. «Избави нас от жажды избавления!» — говорит он Христу. Но, умирая, кается и в собственной вине. Голгофа — удел всех, в том числе и нейтрального швейцарца, воспринимающего мировую войну и распад традиционных ценностей как собственную трагедию, ибо «порывы сердца» не знают нейтралитета («Солдат перед распятием»).

Штамм в большей мере, чем большинству немецких экспрессионистов, свойственны метафизическая проблематика и религиозное мессианство. Мирочувствование поэта близко пантеизму. Заимствованное у мистиков противопоставление чувственно осязаемого мира идее Бога как пустоты и всепоглощающего мрака

выражено в его поэзии не так отчетливо, как, например, у Рильке или у Моргенштерна. Он жалуется, что «свет распинает» его, но все же любит солнце, радуется наступающему утру и не способен без остатка раствориться в темной пустоте ночи («Моя тоска по ночи пронизана жилками света»).

Экспрессионистом можно считать и драматурга Ханса Ганца (Hans Ganz, 1890–1957). Его трагедия «Утро» («Der Morgen», 1917) была первой драмой швейцарского автора, поставленной в Швейцарии. В трагедии изображается Троянская война, но так, что параллели с Первой мировой войной бросаются в глаза. Безумную, бессмысленную бойню затеяли два царствующих дома, и автор призывает участников схватки (а заодно и зрителей) одуматься и жить в мире, прибегая при этом к патетике и эмфазе O-Mensch-драмы. В пьесе «Ученик» («Der Lehrling», 1920, пост. 1922) экзотические интонации нарастают постепенно, бунт юного «бурного гения» против собственной матери, символизирующей мещанскую ограниченность, оборачивается преступлением. Однако в отношении автора к своему герою больше настороженности и недоверия, чем апологии своенравия. Тем не менее, пьеса многими своими компонентами (общая возбужденная тональность, характер главного героя, среда, в которой разворачивается действие) органически вписывается в общую линию экспрессионистической литературы о «конфликте поколений».

Если творчеству «самых экспрессионистических» швейцарских экспрессионистов — Пульфера, Штамма и Ганца — были присущи и «порыв сердца», и космические мотивы, и идеи всемирного братства, то у других доминируют смутные видения краха, отчаяние, жалоба, мистический ужас. В стихотворении «Песнь (V)» Конрада Беннингера (Konrad Bänninger, 1890–1981) поэт ностальгически вспоминает о временах сонного покоя и не без страха вглядывается в бурление событий:

Тихий покой, где ты?  
Как угорелые, проносятся мимо  
холмы и леса, и с ревом  
корчится земля <...>  
Крича, дымятся потоки  
вокруг моих трусливо застывших членов —  
муки корежат тело,  
ярость проникает в глубины мозга.

(Из сборника «Сад мира», 1918)

Робкий литературный бунт с оглядкой на прошлый «тихий покой» был далек от того, чтобы стать переломным моментом в

развитии швейцарской литературы; он явился лишь коротким эпизодом, сыгравшим тем не менее свою роль в борьбе литературных направлений и стилей. Со второй половины 1920-х гг. произведения упомянутых выше поэтов и драматургов становятся спокойнее, сдержаннее, экстатическое напряжение и возвышенный пафос уступают место трезвой рассудочности, страстность сменяется грустной иронией в духе «новой деловитости».

Правда, отблеск экспрессионистического горения еще долго сохранялся на творчестве «пылающего поэта» Альбина Цоллингера, который обрел свое место в литературе уже после того, как схлынуло экспрессионистическое половодье. В его лирике можно найти и космические видения, и гимнические интонации, и необузданность чувства, и прославление экстаза, и буйство музыкальной стихии, ломающей не только поэтические каноны, но и синтаксис. И все же его «Стихотворения» (1933), создававшиеся и в 1920-е гг., не укладываются в поэтику экспрессионизма. Они поражают богатством и новизной метафор и образов, оригинальной и сложной метрикой, живым, раскованным ритмом, очень своеобразным «вибрирующим» языком<sup>30</sup>. «Лирический универсализм» сочетался у Цоллингера с привязанностью к своей земле, с любовью к меткому народному выражению. Его творчество никогда не утрачивало связей с реалистическим искусством.

Созвучно экспрессионизму и творчество «курьезного поэта» Ганса Моргенталера. Его творчество насковозь автобиографично, исповедально и саморазоблачительно. Вся его короткая жизнь была бегством — из Европы, из «тесной, мелочной Швейцарии школьных учителей», бегством от цивилизации, от себя самого. Сопrotивляясь обособлению швейцарской литературы, ее ориентации только на классиков XIX в., Моргенталер был приверженцем открытого художественного эксперимента, смелого поиска. Он писал о себе, о своих проблемах и бедах как никто другой в швейцарской литературе — с подкупающей (а иногда и шокирующей) прямоотой и искренностью, нередко даже не давая себе труда замаскировать личное, сокровенное вымышленными персонажами и кулисами. Его книга «Я сам. Чувства» («Ich selbst. Gefühle», 1923) — это крик души человека, не находящего места в жизни, жалоба, обвинение и приговор обществу, встающему на пути самоосуществления одаренной, неординарной личности.

До предела автобиографичен и роман «Воли. Лето на Юге» («Woly. Sommer im Süden», 1924), повествующий о несостоявшейся любви. Но это и роман о художнике, терзаемом не только жадной любить и быть любимым, но и страхом «жить не переживая, работать не творя». Внутреннее беспокойство, не осуществленные

желания толкают его на опасные выходы, в том числе и на попытку самоубийства. Он не находит места в настоящем и страшит будущего, смутно догадываясь о тех бедах, которое оно принесет людям. Несмотря на очевидную близость к экспрессионистам, Моргенталер, как и Цоллингер, в это течение не укладывается. Не в меньшей мере он близок Кнуту Гамсуну, Рабиндранату Тагору и особенно Герману Гессе, с которым был дружен. В лучших своих произведениях Моргенталер достиг такого единства мысли, чувства и выражения, какое стало возможным только во второй половине XX в. Но при жизни писателя его вклад в литературу не был осознан.

Не получил признания при жизни и Отто Вирц (Otto Wirz, 1877–1946), двухтомный роман которого «Грубые выходы чудака» («Gewalten eines Toren», 1923) литературовед Эмиль Штайгер назвал «без сомнения, самым значительным вкладом, который Швейцария внесла в движение экспрессионизма»<sup>31</sup>. Как и Моргенталер, Вирц относится к довольно значительной группе «писателей в стороне» (Дитер Фрингели), не сумевших утвердить себя в духовной атмосфере Швейцарии 1920–1930-х гг. Его творчество не исчерпывается эстетикой экспрессионизма, оно сопоставимо с художественными исканиями Роберта Музиля, Ганса Енни Янна, Германа Гессе (к последнему, кстати, Вирц питал нечто вроде «любви-ненависти», безуспешно пытаясь избавиться от очарования созданных им образов бродяг). Ганса Калондера, главного героя романа, тоже ведет по жизни любовь к чудачествам и бродяжничеству, но Калондер — не лесковский «очарованный странник» и не гессевский Кнульп, наслаждающийся романтической свободой от общественных связей и обязанностей. Он в бегах от «филистерства и узости этой убогой страны», его гонит страх, желание спрятаться в «мышинной норе» от безжалостной «кошки-жизни». Сам Вирц не был безоглядным бунтарем типа Моргенталера, он пытался — и не без успеха — интегрироваться в социальную жизнь: в армии дослужился до чина капитана, писал научные работы по баллистике, работал вместе со своим другом Альбертом Эйнштейном в Федеральном патентном бюро, на досуге писал статьи о музыке и сам сочинял музыку. Но сомнения в возможности и последствиях технического прогресса и предрасположенность к творческой работе в конце концов взяли верх над карьерными соображениями и вынудили Вирца, человека болезненного, прежде времени выйти на пенсию и стать «свободным художником». Понимая, что сложившийся порядок вещей, вызывавший у него и у его героев приступы бессильной ярости, нельзя



изменить усилиями «ворчливого одиночки», он воевал не только с узостью и дремотным равнодушием окружающих, но и с самим собой; искренне пытаюсь преодолеть собственные эгоцентрические устремления.

Конфликт между давящей узостью и жаждой широких горизонтов доведен в романе о «выходках» Калондера, фигуры, безусловно, глубоко автобиографической, до кошмарных видений, нервного расстройства и жестоких поступков, с помощью которых герой пытается если не отстоять, то хотя бы обозначить свою «идентичность», свою неповторимую индивидуальность. Та же острота и непредвзятость взгляда на действительность, сопряженная с неугасающим томлением духа, свойственна и последующим сочинениям писателя — «Новелле о Боге» («Novelle um Gott», 1925), романам «Сломленная сила» («Die geduckte Kraft», 1928) и «Пророк Мюллер Второй» («Prophet Müller-Zwo», 1933). Однако было бы неверно думать, что Вирца, несмотря на появление серьезных исследований о нем<sup>32</sup>, плохо знают в Швейцарии только из-за его резко критического отношения к своей родине (известно, что писатель сохранял симпатию к Германии, где он провел детские годы, даже в 1930-е и 1940-е гг.). Не менее важно и другое — аморфность, незавершенность формы, отсутствие стилевого единства, которое, как и в прозе Пульфера или Моргенталера, сминается эмоциональным напором. Повышенная экспрессивность в пост-экспрессионистическую эпоху выглядела анахронизмом и не могла быть востребована. Но Вирц интересен именно этой незатухающей тревогой души, беспокойством смятенного сознания, столкнувшегося на пороге так называемой «научно-технической революции» с неразрешимыми загадками бытия. Он был одним из тех, кто исподволь готовил подъем немецко-швейцарской литературы в 1960–1980-е гг.

В ряду «писателей в стороне» Регина Ульман (Regina Ullmann, 1884–1961) выделяется тем, что «в стороне» она была в швейцарской, но отнюдь не в немецкой литературе. Она печаталась в немецких издательствах, о ней с уважением отзывались Томас Манн, Ганс Каросса, Рикарда Хух; Райнер Мария Рильке, поддержавший ее дебют и потом с доброжелательным вниманием следивший за ее творчеством, отмечал «великолепие и чистоту» ее дара», ценил ее «весомое, насыщенное смыслом слово»<sup>33</sup>, восхищался чистотой и стойкостью красок, которыми выписаны ее «странно неуклюжие» образы<sup>34</sup>. В рассказах из сборников «Проселочная дорога» («Die Landstraße», 1921), «Церковь в стиле барокко» («Die Barockkirche», 1925), «Хлеб смиренных» («Vom Brot der Stillen», 1932) не найти социальных проблем в чистом виде, хотя речь в них и идет о сырых, придавленных судьбой, обездолен-

ных. Однако в них нет и сентиментально-самодовольного пафоса областничества. Привычным образом и обыденным житейским явлениям Ульман умеет придать многозначительность и многозначность символа — как, например, в новелле «Старая трактирная вывеска» («Von einem alten Wirtshauschild») из сборника «Церковь в стиле барокко», повествующей о трагически-неотвратимом влечении трудолюбивого крестьянского парня к прекрасной, но слабоумной дочери деревенского богача. Ульман погружена в стихию мифа, она владеет искусством передавать атмосферу смутной и темной чувственности, воссоздавать перипетии безответной и неодолимой любви, рисовать проникновенно-сдержанные картины величавой хранительницы вековых тайн природы, которая сурово мстит за нарушение законов естества.

В безнадежный «офсайд» добровольно загнал себя разносторонне одаренный интеллигентный Альберт Штеффен: озбоченный ростом бездуховности и другими последствиями бурного развития машинной цивилизации, он целиком подпал под влияние религиозно-мистических теорий антропософа Рудольфа Штейнера и — об этом говорят романы «Жизненная история молодого человека» («Lebensgeschichte eines jungen Menschen», 1928), «Капкан» («Wildeisen», 1929), «В поисках самого себя» («Sucher nach sich selbst», 1931) — поплатился той глубиной реалистического проникновения в конфликты и противоречия действительности, которая была свойственна его ранним произведениям; оригинальный художник уступил место воспитателю и проповеднику.

Как и на рубеже столетий, со второй половины 1920-х гг. снова стала складываться благоприятная обстановка для подъема областнической литературы. Концентрация на «позитивных ценностях» швейцарской государственности и демократии, ориентация на прошлое, сужение эпического пространства, попытки противостоять потоку исторического времени, — все это породило особый комплекс противоречий, который в той или иной мере сказался на творчестве большинства писателей. Эдуард Корроди ошибался, когда поспешил возвестить о смерти областнической литературы. Она возродилась опять, но уже в несколько ином качестве. Опыт рубежа 1910–1920-х гг. не прошел бесследно. Конечно, продолжали создавать свои «альпийские» и «крестьянские» романы и активно влиять на общественное мнение Эрнст Цан, Йозеф Райнхарт, Альфред Хуггенбергер. Однако тон в литературе задавали уже не они, а писатели следующего поколения, отличавшиеся возросшим уровнем мастерства, исповедовавшие принцип «разумной соразмерности» и владевшие искусством избегать

крайностей. Но резкой границы между откровенными регионалистами и теми, кто балансировал в узком пространстве между местной ограниченностью и «европейской духовностью», не существовало: те и другие представляли одну линию швейцарского литературного процесса, активно поддерживаемую такими влиятельными литературоведами и критиками, как А.Фрай, Э.Эрматингер, Ф.Марти, Э.Корроди. О. фон Грайерц и др. Сюда следует отнести тех писателей, которые видели свою задачу в продолжении старых добрых традиций гельветической культуры. Это Карл Альбрехт Бернулли (Carl Albrecht Bernoulli, 1868–1927), Роберт Фези (Robert Faesi, 1883–1972), Пауль Ильг, Майнрад Инглин (Meinrad Inglin, 1893–1971), Феликс Мешлин, Сесиль Лаубер (Cecile Lauber, 1887–1981), Трауготт Фогель (Traugott Vogel, 1894–1975), Альберт Якоб Вельти (Albert Jakob Welti, 1894–1965) и мн. др. Одни с самого начала жили в единстве с унаследованным миром, другие пришли к этому единству через более или менее продолжительный период индивидуалистического ressentimenta, но все так или иначе представляют единую линию швейцарской литературы. В отличие от своих предшественников, эти писатели уже не довольствуются утверждением существующего. Устами своих персонажей они охотно критикуют издержки швейцарской демократии, узость духовного горизонта бюргерства. Герой романа Т.Фогеля «Слепой провидец» («Der blinde Seher», 1930) прямо-таки беспощаден к тому, что он считает изъянами национального менталитета: «Нам присущи леность ума и самодовольство. Мы народ без мужества, без страсти к экспериментам, без тяги к неосозанным глубинам. Мы жалкие подражатели, сонное, покорное судьбе стадо»<sup>35</sup>. Сходные разоблачительные и саморазоблачительные тирады можно найти также у К.А.Бернулли, П.Ильга, М.Инглина. И все же не эти писатели подняли на новый уровень искусство критического освоения действительности в соотнесенности с коренными проблемами человеческого существования. Их критика шла скорее от чувства, чем от напряжения интеллекта. Тоска по свободному, не закабаленному обстоятельствами человеку у персонажей Сесили Лаубер, например, проявляется в смутных порывах души, в грустной нежности ко всему живому (трилогия «Перемены» — «Die Wandlung», 1929).

Интенсивность духовных исканий военной поры и первых послевоенных лет, выразившаяся, наряду с прочим, и в чрезвычайно расширившемся диапазоне способов реализации художественных замыслов, сменилась установкой на стабилизацию, на закрепление достигнутого ранее и возвращение к традициям XIX в., — установкой, которую весомо представлял Э.Эрматин-

гер, чьи суждения и рекомендации в то время носили, по выражению Ш. Линсмайера, печать «государственно-политической необходимости»<sup>36</sup>. В результате эстетика стала загоняться в прокрустово ложе «позитивного» нормативизма — явление, характерное в 1930-е гг. не только для Швейцарии. Если писатели «в стороне» терзались невозможностью охватить мир во всей его сложности и полноте, то их антагонисты, среди которых к концу 1920-х гг. оказалось немало перебежчиков из «бунтарского» лагеря, стали воспринимать действительность деловитее, уравновешеннее. Сознательно или под давлением обстоятельств, они шли на сужение границ исследуемого объекта, даже на упрощение представлений о нем. То, что они изображали, должно было иметь четкие контуры, поддаваться описанию и истолкованию. Все необъяснимое и непредсказуемое с их точки зрения как бы выносилось за скобки. Художественная действительность в их произведениях была вполне обозрима в своих параметрах и отличалась устойчивостью пространственно-временных координат.

К такой позиции стал склоняться Феликс Мешлин, разделявший воззрения на литературу и общество, которые провозглашал Эрматингер. В его романах «Счастливое лето» («Der glückliche Sommer», 1920), «Вахмистр Фёгели» («Wachtmeister Vögeli», 1922), «Останемся друзьями навсегда» («Wir wollen immer Kameraden sein», 1926), воспевающих чистоту чувства и радость общения с неоскверненной прогрессом природой, все заметнее дают о себе знать отход от радикального осуждения потребительской сути индустриальной цивилизации и добровольная интеграция в «коренную» литературу. Сложнее проходил этот процесс у М. Инглина. В отличие от Мешлина, никогда не отделявшего себя от крестьянства и бюргерства, Инглину на первых порах было присуще эстетски-аристократическое пренебрежение к бюргерскому сословию. Однако в нем исподволь зрело понимание необходимости демократических преобразований и своего участия в этих преобразованиях. «Время властно берет образованных людей и творческую интеллигенцию за воротник и так крепко сталкивает их с современностью, что они, хочется надеяться, в конце концов откажутся от дурной привычки приноживаться только к ароматам чужим, идущим из прошлого, заигрывать с античностью и Ренессансом», — записывает он в дневнике зимой 1918 г.<sup>37</sup> Он тянется к участию в политической жизни, пестует в себе «растущие силы своего по сути демократического мироощущения». Само собой, «революционность» Инглина относительна, он по натуре не разрушитель и хочет всего лишь сказать «да» христианскому социализму Л. Рагаца, но и этого оказалось достаточно, чтобы те, с кем

он искал примирения, встретили его книгу «Мир в Ингольдау» («Die Welt in Ingoldau», 1922) в штыки, а его самого предали анафеме. С тех пор швицкий писатель зарекся поддаваться искушениям «нового либерализма». Но и пути «возвращения блудного сына» были ему заказаны. В романах «Вендель фон Ойв» («Wendel von Euw», 1924) и «Гранд отель Эксельсиор» («Grand Hotel Excelsior», 1929) снова предпринимается попытка примирить «аристократизм духа» с демократическими убеждениями, но и она заканчивается неудачей — и для протагонистов, ввергаемых в пучину отчаяния, и для самого писателя.

Противопоставляя напору времени и технической цивилизации силу творческой фантазии, своего рода художественную этику, Инглин спасался от хаоса и безысходности с помощью «достоверно воссозданного художественного мира»<sup>38</sup>. Воюя с анонимными силами, грозящими гибелью природе и человеку, он видел спасительный выход в гармоническом слиянии человека с природой. Прислушиваясь к голосу совести, Инглин настраивался на волну прошлого, когда такое слияние, по его мнению, было еще возможно, и инстинктивно сторонился современности. Его творческий путь пролегал в опасной близости от областнической литературы. Преодолевать ее цепкое притяжение ему помогли точность и выверенность художественного слова, реалистическая проникновенность характеристик и неуступчивость во всем, что касалось права на духовную независимость.

При всем многообразии творческих индивидуальностей, темпераментов и литературных пристрастий писателей стиливого направления, к которому принадлежал — хотя и с оговорками — Инглин, общими приметами их творчества были интерес к жизни общины и чувство ответственности перед ней, склонность к морализаторству, верность «рационализму и реализму», желание быть отмеченным скорее гражданскими почестями, чем лавровым венком поэта. Эстетическая невзыскательность, свойственная многим из них, объясняется не только тем, что они вынуждены были подчиняться требованиям теоретиков и идеологов областнического искусства: ведь среди них были и такие, кто сопротивлялся идеологизации и «национализации» искусства (Вальтер Мушг, Макс Рюхнер, Хуго Марти). Скорее причина заключалась в общей тенденции к обособлению, в охватившей большинство надежде избежать потрясений XX в. — и в жизни, и в искусстве. Литература задыхалась под гнетом регионализма. Бескрылое бытописание, пристрастие к мелочной детализации, фатальная привязанность личности к «почве» и другие приметы литературы «родного края» широко распространились еще и потому, что эта литература было ти-

пологически связана с натурализмом. Но методология натурализма как таковая не могла утвердиться в литературе страны, всегда избегавшей крайностей и отдававшей предпочтение «золотой середине». Здесь, как уже отмечалось, не было в чистом виде ни классицизма, ни сентиментализма, ни романтизма. В сочинениях писателей, так или иначе затронутых областничеством, есть и реалистические задатки (они, как правило, зависят от меры таланта и врожденной зоркости художника), и натуралистические тенденции, и романтическая устремленность в прошлое, и идиллически-безмятежное любование настоящим. Но преобладают ностальгическая тоска по былому и страх перед будущим.

Примечательно, что широкой известности как в самой Швейцарии, так и за ее рубежами добивались все же не областники и не их антиподы, а литераторы совсем иного склада, умевшие сочетать приверженность к бытописательству с верой в «демонические» силы. В межвоенные десятилетия были в ходу халтурно-сентиментальные, рассчитанные на грубый эффект сочинения Джона Книттеля (John Knittel, 1891–1970). Родившийся в Индии сын базельского миссионера не был привязан к родному углу — подолгу жил и работал сначала в Англии (свои сочинения он сначала писал по-английски, потом переводил на немецкий) и Северной Африке, и только в 1938 г. окончательно осел в Граубюндене, — но в его романах «Тереза Этьен» («Therese Etienne», 1927), «Via Mala» (1934) есть и мотивы почвенничества, и любование аморализмом сверхсильной человеческой особи, и многое другое. В 1920-е гг., в соответствии с умонастроениями в Европе, он не чурался социально-политических тем, в критическом свете затрагивал проблемы колониализма (романы «Путь сквозь ночь» — «Der Weg durch die Nacht», 1926, «Синий базальт» — «Der blaue Basalt», 1929), с сочувствием изображал освободительное движение в Египте и Марокко, чем сумел привлечь на свою сторону даже такого знатока и ценителя искусства, как Ромен Роллан. Но когда в Германии к власти пришли нацисты и основной рынок сбыта немецкоязычной книжной продукции окрасился в коричневые тона, Книттель без колебаний отдал свои симпатии национал-социализму.

Применительно к Якобу Шафнеру уже можно говорить не о симпатии, а об апологии «тысячелетнего рейха». В годы фашистского господства на его долю выпал «феноменальный успех», он считался признанным бардом «истинно германского духа», был членом нацистской Академии искусств и председателем Союза германских писателей — того самого, из которого были изгнаны или ушли по доброй воле лучшие мастера немецкой литературы.

Заправили третьего рейха осыпали Шафнера почестями и наградами, и он до конца (Шафнер погиб во время бомбежки Страсбурга в 1944 г.) хранил им верность.

Но с Книгтелем Шафнер все же несопоставим. Он был художником крупного (для Швейцарии) масштаба и трагической судьбы. В 1910–1920-е гг. его не без оснований причисляли к прогрессивному крылу швейцарской литературы и даже ставили в один ряд с Келлером, Мейером и Германом Гессе<sup>39</sup> — (с последним Шафнер в ту пору был дружен; позже их пути резко и окончательно разошлись). Трагическая эволюция Шафнера протекала под знаком борьбы со швейцарской узостью и мешанской бездуховностью. Рано осиротевший сын швейцарца и немки, столкнувшись с затхлой неподвижностью «отцовского» мира, стал мечтать о широких просторах и величественных свершениях, о слиянии с «народным духом», со сферой «материнского мифа». В конце концов, он последовал зову «тысячелетнего рейха» — там ему померещилось величие, недостижимое в царстве мелких ремесленников.

Крупнейшим произведением Шафнера считается автобиографическая тетралогия об Йоганнесе: «Йоганнес. Книга детства» («Johannes. Buch der Kindheit», 1922), «Юность Йоганнеса Шаттенхольда» («Die Junglingszeit des Johannes Schattenhold», 1930), «Странствие по Германии» («Eine deutsche Wanderschaft», 1933), «Борьба и зрелость» («Kampf und Reife», 1939). Взятая в целом, тетралогия представляет собой своеобразный отчет беспокойного «ловца счастья» («Die Glücksfischer», 1925 — так назывался один из романов Шафнера) о том, как тоска по «великой общности людей» привела его к национал-социализму. Но составляющие ее романы далеко не равноценны по своим художественным достоинствам. Если «Странствие по Германии» и «Борьба и зрелость», отмеченные опьянением нацистской демагогией, свидетельствуют о «беспримерном помрачении духа»<sup>40</sup>, то две первые части тетралогии выдают глубокие связи писателя с реалистическими традициями Готтхельфа и Келлера. В них на высокой ноте звучит *протест* против методов воспитания сирот и трудных подростков в приютах и *боль* за маленького человека, вынужденного расти и мучать в тяжелейших условиях.

В романе «Йоганнес», без сомнения, лучшем швейцарском романе о воспитании в сиротских приютах, Шафнер с потрясающей достоверностью показал, как жестокие и циничные «наставники», получившие почти неограниченную власть над подопечными, калечат детские души, ломают характеры, обуздывают личности. Юный Йоганнес задыхается в спертой атмосфере ханжески-благонравного заведения, где человеку запрещено главное — быть

самим собой. Воспитанники изнурены однообразным трудом, опутаны разветвленной системой всевозможных запретов. Время в приюте течет удручающе медленно, поэтому и романное время предельно растянуто. Замедленный ритм движения передается подробными описаниями, тягучим, с остановками и отступлениями, ходом повествования. Пространство, наоборот, предельно сжимается — до размеров чердака, где воспитанники втайне от воспитателей играют в заговорщиков, а потом, когда запрет распространяется и на это последнее убежище, до размеров крохотного углубления под одеялом, где, спрятавшись с головой, предается своим горестным думам впавший в отчаяние Йоганнес, который покорно несет свой крест, отдаваясь «медленному, исполненному тоски распаду времени».

Этим своим смирением шафнеровский герой отличается от персонажей сходных по тематике произведений немецкоязычной литературы, таких, как «Якоб фон Гунтен» Роберта Вальзера, «Смятение воспитанника Тёрлеса» Роберта Музиля, «Под колесом» Германа Гессе. Там самоутверждение личности проходит под знаком протеста, доходящего в иных случаях до бунта отчаяния, до самоубийства. Шафнер ограничивается ламентациями, изображением страданий, точным воссозданием трагического положения «маленького человека» — «маленького» не только в социальном, но и в возрастном смысле. Именно эта точность, вкупе с неподдельным сочувствием к жертве, позволяет назвать роман «по-настоящему захватывающим документом человеческого страдания в порочном обществе, состоящем только из эксплуататоров и эксплуатируемых»<sup>41</sup>.

Острая, доходящая до надрывности критика мещанской среды, мещанского уклада звучит и во втором романе, воссоздающем юношеские годы героя. Вырвавшегося, наконец, из сиротского приюта Йоганнеса и в мире ремесленников и подмастерьев ожидает безрадостное существование. Мастер придерживается старого, из поколения в поколение повторяющегося распорядка жизни, с недоверием и враждебностью относится ко всему новому и требует того же от своих подчиненных. Йоганнеса наказывают за любые проявления своеволия, за любую попытку выйти за пределы мертвящей «нормы». Правда, общая тональность здесь несколько светлее, чем в первом, подчеркнута мрачном романе. Йоганнес познает первую влюбленность, участвует в веселых проделках подмастерьев, становится своим в среде ремесленничества, к которому испытывает двойственное чувство: ощущение кровного родства перемешано в нем с презрением и ненавистью. Он, как и сам Шафнер, — плоть от плоти легиона странствующих подмас-



терьев, которых жажда неизведанных просторов и надежда на случайную удачу гонит из города в город, из селения в селение. Многие романы Шафнера, который после относительного успеха своих первых книг много странствовал, заканчиваются гимном путешествиям, апологией бродяжничества, прославлением поисков счастья и величия.

Куда привели эти поиски, известно. Примечательно, однако, что певец неизведанных далей вполне удовлетворялся той повествовательной традицией, которую он — с легкими модификациями — унаследовал у писателей XIX в. Муки слова, неудовлетворенность собой, поиски новых изобразительных средств его не очень терзали. Бунтарь против гельветического застоя кончил тем, чем кончали самые заскорузлые областники, — прославлением «крови и почвы». В этом парадоксе нет противоречия. Эмоциональные выпады Шафнера против отечественного мещанства были оборотной стороной духовного областничества, гримасой отчаяния и зависти к миру самодовольно-ограниченных собственников, вытолкнувших из своей среды склонного к мессианству и этическому авантюризму избранника муз.

Разумеется, спектр швейцарской литературы межвоенных десятилетий не ограничивается охарактеризованными выше стилевыми направлениями, течениями и именами; он значительно шире и пестрее. Значительное место в этом спектре, например, занимает так называемая «рабочая литература», точнее, литература социалистической ориентации (подробнее о ней пойдет речь в главе о наиболее ярком ее представителе — Якобе Бюрере). Многие получают развернутое истолкование в главах, посвященных крупным писателям этой эпохи, — Г.Моргенталеру, М.Инглину, Ф.Глаузеру, А.Цоллингеру. В целом же следует подчеркнуть, что эволюция форм и жанровых разновидностей швейцарской немецкоязычной литературы в 1920-е и особенно в 1930-е гг. проходила в сложных условиях. Швейцарский вариант антифашистского Сопротивления — «духовная защита отечества» от экспансионистских поползновений северного соседа — в своих идейно-политических очертаниях был явлением неоднородным. Наряду с защитой гуманистических ценностей культуры прошлого и настоящего он включал в себя и изоляционистские устремления, нежелание откликаться на проблемы современности.

Характерной приметой литературы стала соотнесенность с комплексом сугубо швейцарских проблем, порожденных «неблагополучием в малом государстве» (К.Шмид). Этот комплекс включает в себя такие антиномические пары, как «родина — чужбина»,

«теснота — простор», «бегство — возвращение». Широкое пространство получил мотив «возвращения блудного сына» (романы А.Цоллингера и др.). Как правило, в условиях «духовной защиты отечества» возвращение, интеграция в существующую систему сопрягались с отказом от протеста, ослаблением критицизма, примирением с узостью областнического горизонта. Это происходило и на уровне авторской позиции, и на уровне жизненных судеб персонажей. Так, типично «швейцарский» роман сторонился чресчур широких обобщений, избегал философской углубленности в кардинальные проблемы бытия. Наметившийся в 1920-е гг. способ повествования, использующий преломление ведущих идей времени в «призме» индивидуального сознания, не был подхвачен писателями 1930-х гг. Опыт Р.Вальзера и Г.Моргенталера если и воспринимался, то чаще всего как негативный, тупиковый. Принцип «центростремительной» организации материала, за редкими исключениями, широкого распространения не получил. В боязни новизны и оглядке на устоявшиеся образцы проявилась — в прямой или опосредованной форме — особая позиция Швейцарии в конгломерате западноевропейских государств в межвоенные десятилетия и особенно в канун Второй мировой войны.

И все же, несмотря на бросающееся в глаза своеобразие, швейцарская литература между мировыми войнами в своих основных типологических параметрах развивалась в том же русле, что и в других странах Западной Европы. Хотя не так заметно, как в литературах других стран, в швейцарской литературе тоже шел процесс обогащения реализма и трансформации представлений о характере эпичности. Понятие эпичности начинает включать в себя не только масштабность охвата действительности, но и напряженную конфликтность ситуаций, драматизм страстей, лирическую насыщенность образов. Возрастает удельный вес личного опыта художника в целостной структуре произведения. Сокращается расстояние между исследуемым объектом и повествовательной «оптикой». Усиливается подвижность авторской позиции, отражающая текучесть и неоднозначность живой жизни. Однако в полную силу процесс освобождения от областнической лакировки и мифологизации действительности развернулся — после традиционного «стилевого запаздывания» — только со второй половины XX века.

<sup>1</sup> Stern M. Literarischer Expressionismus in der Schweiz 1910–1925. Nachwort // Expressionismus in der Schweiz. Bd. 2. Hrsg. von ders. Bern; Stuttgart, 1981. S. 235.

<sup>2</sup> Цит. по: Фарнер К. Рабочий класс Швейцарии до и после Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1958. С. 23.

<sup>3</sup> *Ermatinger E.* Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München, 1933. S. 714.

<sup>4</sup> *Ibid.* S. 717.

<sup>5</sup> *Korrodi E.* Seldwylergeist und Schweizergeist // *Korrodi E.* Schweizerische Literaturbriefe. Frauenfeld; Leipzig, 1918. S. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.* S. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 18.

<sup>8</sup> *Faesi R.* Jakob Schaffner // Die Junge Schweiz. Hrsg. von E. Korrodi. Zürich, 1919. S. 7.

<sup>9</sup> Zit. nach: *Ermatinger E.* Op. cit. S. 744.

<sup>10</sup> *Schaffner J.* Der große Seldwyler. Berlin, 1924. S. 41–42.

<sup>11</sup> См.: *Ermatinger E.* Op. cit. S. 744.

<sup>12</sup> См.: *Linsmayer Ch.* Nachwort // Erzählungen II. («Frühling der Gegenwart»). Gesammelt und zusammengestellt von Ch. Linsmayer und A. Pfeifer. Zürich, 1982. S. 452–457.

<sup>13</sup> *Fankhauser A.* Schweizer Brief // «Vivos voco». Eine deutsche Monatschrift. 1921–1922. Hefte 4–5. S. 265.

<sup>14</sup> *Matt B. von.* Nachwort // Unruhige Landsleute. Schweizer Schriftsteller zwischen Keller und Frisch, Ein Lesebuch. Hrsg. von B. von Matt. Zürich; München, 1980. S. 572.

<sup>15</sup> Cp. *ibid.* S. 573.

<sup>16</sup> *Stern M.* Nachwort // *Boßhart J.* Ein Rufer in der Wüste. Zürich, 1981. S. 404.

<sup>17</sup> *Boßhart J.* Ein Rufer in der Wüste. S. 411.

<sup>18</sup> *Ibid.* S. 372.

<sup>19</sup> *Ibid.* S. 375.

<sup>20</sup> *Ball H.* Die Flucht aus der Zeit. Zit. nach: Bettex A. Spiegelungen der Schweiz in der deutschen Literatur. 1870–1950. Berlin, 1954. S. 152.

<sup>21</sup> См.: *Faesi R.* Erlebnisse — Ergebnisse. Erinnerungen. Zürich, 1963. S. 226.

<sup>22</sup> См.: *Stern M.* Op. cit. S. 226.

<sup>23</sup> Среди германистов долгое время бытовало мнение, что экспрессионизм не нашел отклика в Швейцарии, поскольку, дескать, у швейцарцев в крови неприятие всего «неестественного, вымученного» (Vgl. *Zäch A.* Die Dichtung der deutschen Schweiz. Zürich, 1951. S. 202f). Швейцарские ученые, в первую очередь Э. Эрматингер, исключали это течение из своих историко-литературных построений, полагая, что экспрессионистическая «стихия разрушения» захватила только тех гельветических авторов, которые жили за пределами своей родины, в Германии. «Экспрессионизм был языком войны. Как художественное выражение военного и экономического опустошения он был скорее разрушением старых форм, чем созданием новых. С шумом и экстазом он возгласил крах органического мировоззрения и старого восприятия природы, как идеалистического, так и материалистического. Словно раздетые взрывом гранаты, на картинах в беспорядке летели по воздуху головы, глаза, руки, вырванные из своих естественных взаимосвязей... Везде царили дикие, развязные гримасы. Суть и смысл лишились своих прав. Они хотели одухотворенности, но не знали, что духовность есть внутренняя взаимосвязь, порядок, стройность... Вонь и грязь заполнили стихи и прозу, везде окопы и проволочные заграждения, ошметки слов выдавались за фразы, смертные крики за лирику, мелькание образов за стихотворения, безумие за страсть, судорожные движения за жизнь» (*Ermatinger E.* Dichtung und Geistesleben der

deutschen Schweiz. S. 737). Считалось, что экспрессионизм, как в свое время романтизм, не мог найти благоприятной почвы в стране, отмеченной умеренной температурой чувств, оптимизмом сытости и неистребимой тягой к согласительству. В доказательство приводились общие рассуждения об «особом пути» Швейцарии, изучением конкретного материала до Мартина Штерна никто всерьез не занимался. Экспрессионизм отвергался с порога, уже в самой манере писать о нем, в нагромождении пейоративных оценок чувствовалось стремление уберечь отечественную литературу от беспокойного «чужака».

<sup>24</sup> *Pulver M.* Warum haben wir kein Drama? Vortrag, gehalten 1919 vor den Studenten der Zürcher Universität. Zit. nach: Expressionismus in der Schweiz. Bd. 2. S. 181.

<sup>25</sup> *Ibid.* S. 18.

<sup>26</sup> Expressionismus in der Schweiz. Bd. I. S. 224.

<sup>27</sup> *Ibid.* S. 335.

<sup>28</sup> Expressionismus in der Schweiz. Bd. II. S. 181.

<sup>29</sup> *Stamm K.* Briefe. Gesammelt und eingeleitet von F. Gubler. Zürich, 1920. Brief vom 24.05.1913.

<sup>30</sup> Подробнее о поэзии А.Цоллингера см.: *Albrecht B.* Die Lyrik Albin Zollingers. Zürich, 1964.

<sup>31</sup> Цит. по: *Fringeli D.* Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl. Zürich; München, 1974. S. 65.

<sup>32</sup> *Maag R.* Otto Wirz. Gewalten eines Toren. Zürich, 1961; *Schaub F.* Otto Wirz. Aufbruch und Zerfall eines neuen Menschen. Bern, 1978; *Kapeler-Borowska M.* Otto Wirz. Dichter und Mensch. Zürich (Diss.), 1978.

<sup>33</sup> Brief R.M. Rilkes an Eva Cassierer // *Ullmann R.* Gesammelte Werke in zwei Bänden. Bd. I. Einsiedeln; Zürich; Köln, 1960. S. 436–437.

<sup>34</sup> *Ibidem.* S. 434.

<sup>35</sup> *Vogel T.* Der blinde Seher. Zürich, 1930. S. 216.

<sup>36</sup> *Linsmayer Ch.* // Erzählungen II. S. 462.

<sup>37</sup> Цит. по: *Matt B. von.* Lesarten. Zur Schweizer Literatur von Walser bis Muschg. Zürich, 1985. S. 62.

<sup>38</sup> *Ibidem.* S. 74.

<sup>39</sup> *Fringeli D.* Dichter im Abseits. S. 30.

<sup>40</sup> *Schmid K.* Unbehagen im Kleinstaat. Zürich; Stuttgart, 1963. S. 166.

<sup>41</sup> *Fringeli D.* Dichter im Abseits. S. 30.

## ГЛАВА 4

### МАЙНРАД ИНГЛИН

Имя Майнрада Инглина (Meinrad Inglin, 1893–1971) ассоциируется у швейцарцев нескольких поколений со знаменитым романом «Швейцарское зеркало» («Schweizerspiegel», 1938). Пожалуй, Инглина нельзя без преувеличения назвать европейски знаменитым писателем, но для Швейцарии он важен чрезвычайно. Еще и после Второй мировой войны роман «Швейцарское зеркало» считался образцовым произведением в своем жанре, да и в творчестве Инглина на протяжении по меньшей мере трех десятилетий воспринимался как норма, образец<sup>1</sup>. Инглин проработал в литературе пятьдесят лет, им написано немало, но удивительным образом почти все, созданное им, не выходит за пределы тематического круга, обозначенного еще в его первом опубликованном романе «Жизнь в Ингольдау» («Die Welt von Ingoldau», 1922).

Инглин, по-видимому, не особенно стремился уйти от повторений. Вновь и вновь возвращаясь к значимому для него набору эпизодов и сюжетов, он лишь по-новому истолковывал их в последующих романах и рассказах. Нельзя исключить, что такое использование повторяющихся элементов текста происходило бессознательно, т.е. не было намеренным приемом. Однако Инглин даже усиливает это повторение, начав со второй половины жизни заново переписывать свои главные произведения. Вот только три характерных примера: первый роман 1922 г. «Жизнь в Ингольдау» появился в новой редакции в 1943 г., и еще раз, подработанный, в 1964. Роман «Серая Марка» («Die graue March», 1935) был переписан заново и опубликован в 1956 г., а «Швейцарское зеркало» в существенно новой редакции — в 1955 г. То же удвоение видно и в сборниках новелл. Эта черта живо напоминает о «мельнице вариантов» Карла Шпиттелера, неохотно расстававшегося с образами своих произведений и десятилетиями упорно перерабатывающего их. Отметим сразу, что Шпиттелер по-своему очень значим для Инглина, однако это все-таки не та литературная традиция, на которую он ориентирован. Даже в ранних, еще юношески откровенных, не очень умелых, но, может быть, самых живых

его творениях нет и следа влияния шпиттелеровского умонастроения или литературной формы. В целом Майнрад Инглин, что называется, добротный реалист, и мыслит он себя как прямой продолжатель дела Готфрида Келлера и Конрада Фердинанда Мейера. Швейцарцы ценят Инглина как певца целостного, душевно здорового мира, чуждого дурной современности (heile Welt): «Какой здоровый мир сияет в этих произведениях, здесь не чувствуется ничего из тех срывов, резких криков отчаяния, набухающей тьмы, циничной издевки насмешливого презрения к миру, изображать которые не устают современные литераторы»<sup>2</sup>. Но таким «здравым» реалистом Инглин сделался не сразу. Он лишь постепенно осознал ограниченность собственных возможностей в изображении проблем современности с помощью новейших способов письма. Именно поэтому его произведения, отмеченные модернистским «нездоровьем», стали для него как бы маргинальными. Не случайно некоторые произведения 1920–1930-х годов никогда не переписывались им заново и не переиздавались.

Это не относится, как упоминалось, к первому большому произведению Инглина, роману «Жизнь в Ингольдау». Основные события в романе следуют главным моментам жизни самого автора: рождение и сиротское детство в маленьком швейцарском городке, по европейским нормам — деревне, долгий и мучительный поиск собственного пути, попытки вырваться из обывательского окружения, а затем, наконец, возвращение в него и примирение с ним, основанное на постепенно обретенном доброжелательном отношении к миру в целом и внутренней независимости.

Роман, вышедший в германском издательстве, был встречен скандалом в родном кантоне писателя, Швице. Это и понятно, ведь речь в романе идет намеренно и почти исключительно только о большой деревне в центре Швейцарии. Множество указаний — характерные горы, озеро, столь любимые Инглином описания ландшафтов — все облегчает узнавание. И негативная реакция на роман была вполне предсказуема. Инглин достоверно описал не только местность, но и дал пусть несколько утрированный, но тоже вполне узнаваемый психологический портрет этого «мира в Ингольдау». Критический пафос романа, нужно признать, способен вывести из себя не только деревенского мещанина, какими предстают в романе жители родных мест писателя. Этого не меняет и то обстоятельство, что традиционный деревенский уклад жизни разительно переменился, дети деревенских жителей теперь учатся в университетах, а не пасут коров. Этот деревенский мир тесен, но отнюдь не от отсутствия просвещенности или особой бедности. Молодому Инглину словно хотелось рас-

сказать о трудностях жизни как таковой, от рождения человека до его смерти. Инглин пытается показать, как неразумно, во вред себе и другим, решает свои проблемы большинство людей, попадая в характерные жизненные ситуации: отношения детей и родителей, половое созревание с его трудностями, размышления о смысле жизни и смерти...

Нарочито неспешное, подробное описание строго католического мира деревни Ингольдау сконцентрировано в первых главах вокруг церкви. Главное событие завязки романа — предстоящее назначение нового священника взамен умершего. Постепенно в действие втягивается все более широкий круг персонажей, от местных аристократов до простушки-служанки. Перед читателем предстает немало людей несчастливых и недовольных, обращает на себя внимание и интерес автора к событиям и умонастроениям, имеющим отрицательные последствия в будущем, как, например, чрезмерная любовь матерей к детям, которая оказывается столь же губительной для них, как и холодность или же смерть родителей. Из трех частей романа первые две изобилуют смертями — завязку, как в каком-нибудь детективе, составляет загадочная смерть деревенского священника. Затем один за другим умирают вдова, не справившаяся с воспитанием своих детей, мальчиков Мельхиора и Эдуарда, желчный атеист доктор Бетшарт, его сын Дамиан, замученный сознанием своей мнимой греховности, а потом и дочь доктора, безгрешная Мартели. Картину неблагополучия физического, телесного (болезнь и смерть) дополняет неблагополучие социальное. Вдовы и сироты составляют немалую часть персонажей романа. Для полноты впечатления от картины социального зла приведем историю соблазнения служанки Врени, бедной родственницы скупого чиновника Шибига. Впрочем, как раз эта линия относительно быстро получает достаточно благополучное завершение: хозяина питейного заведения, церковного сторожа Якоба в наказание обязали присутствовать при родах соблазненной им девушки, и при виде ее страданий он раскаивается. (Порой Инглину присущ своеобразный юмор.)

Без сомнения, такое нагнетание неблагополучия в первых частях романа имеет автобиографическую основу. Личный опыт автора сходен с опытом его основных персонажей — он тоже рано потерял отца, а несколько позже и мать, тоже, как все его молодые герои, трудно учился в школе и менял профессии. Однако в таком изображении жизни немало и от «литературы».

Юность как проблема известна в литературе давно, она стала особо значимой благодаря Франку Ведекинду и вновь актуализировалась в драматургии экспрессионизма. Начало 1920-х годов,

когда Инглин работал над романом, — время появления нового, «черного» экспрессионизма, один из ведущих авторов которого, австрийский драматург Ф. Брукнер, вскоре сделался европейской знаменитостью благодаря постановке в Берлине пьесы «Болезнь юности» (1925). Метафора юности как опасности, болезни вовсе не чужда тексту Инглина. Некоторое влияние поэтики экспрессионизма на начинающего автора можно предположить и в изображении конфликта поколений в романе. Холодность, даже жестокость отцов, изнеживающая, даже равращающая любовь матерей, отчуждение детей и взрослых — все ведет к тому, что подрастающие дети «не переносят действительности», подобно одному из основных персонажей романа, Эди. С другой стороны, и у экспрессионистов, и у Инглина за таким изображением отношений детей и взрослых, конечно же, проглядывает несколько упрощенная трактовка психоаналитических постулатов. Инглин, скорее всего, впитывает разлитые в воздухе идеи, а не ориентирован на определенное литературное их воплощение<sup>3</sup>. И все же выбор «неприятных» тем из психоаналитического репертуара, мотивы инцеста (священник Антон Рейхлин, влюбленный в свою сестру Терезу), богоборчества, потери веры и безумия (жена доктора Бетшарта, потерявшая мужа и детей) позволяет говорить о влиянии экспрессионизма на Инглина. Об этом свидетельствует и характерное ускорение темпа повествования, движущегося скачками (осознание беременности, первое шевеление ребенка и роды случаются как бы в один день, да еще в театральном сопровождении грозы, бури).

Однако уже в первом своем романе Майнрад Инглин проявляет себя поистине как швейцарец. Ему непременно нужны равновесие, согласованность всех элементов. Поэтому как бы остро ни ставились «последние» вопросы, выход из безысходности должен быть найден. Экспрессионистские мотивы так и остаются мотивами, несмотря на их значимость и разветвленность. В целом же роман ориентирован на привычный жанровый канон XIX в. Повествование, в конце концов, не случайно возвращается к исходному пункту — церкви. Отрекшийся от священнического сана Антон Рейхлин, пережив период сомнений и отчаяния, приходит к новому для себя пониманию мира и людей, своего рода недогматической религиозности. Характерна последняя сцена романа: вместе с молодыми людьми, которым он хочет и может помочь в жизни, Рейхлин наблюдает за красочным церковным праздником в Ингольдау, находя в нем глубокий смысл.

Оптимизм такой концовки напоминает о многократно возникающей при чтении ассоциации с романами Генриха Федерера<sup>4</sup>.



(Скажем, жена доктора, недовольная своим безрадостным браком, очень напоминает Марту, героиню знаменитого романа «Горы и люди», какой та предстает в самом начале.) Скорее всего, совпадения такого рода не намеренны — просто у Инглина как писателя сходный тип мышления, и не столь важно, с помощью какого имени из этого характерно швейцарского ряда его обозначить. Сам Инглин в романе такие отсылки делает: лучшим писателем из длинного ряда достойных герой романа Антон Рейхлин называет Иеремию Готхельфа.

Схема, лежащая в основе «Мира в Ингольдау», — это схема классического романа, воспринятая в некотором упрощении, условно говоря, схема романа федереровского типа. Она предполагает цельный мир без разрывов, в котором, несмотря на все существенные сложности жизни, нетрудно сохранить гармоничность любого существования. Для этого надо обладать терпимостью, доброжелательностью, а главное — разумностью, исключаяющей крайние формы поведения в отношениях с людьми, природой или Богом. Поэтому в последней, третьей, части романа Инглин вводит противовес нагнетенному неблагополучию. Начинает активно действовать его пара положительных героев, Тереза и Антон Рейхлин. Тереза — это самый яркий образ романа и, пожалуй, один из лучших женских образов во всем творчестве Инглина, придававшего большое значение изображению женщин. Тереза воплощает почти идеальный вариант жизненного пути, каким его видит Инглин для женщины: доброта, стремление «помочь всем людям» делают, в конце концов, счастливой и ее саму. Судя по всему, дети Терезы будут избавлены от неразумного воспитания, полученного всеми молодыми персонажами романа, с трудом, болезненно приспособляющимися к жизни. Мужской вариант положительного «противовеса» сложнее и чреват большими отклонениями. На умудрение и смягчение брата Терезы, Антона, нелюдящего книжника, автор употребляет всю протяженность романного времени.

Нужно заметить, что в целом роман не оставляет тяжелого впечатления. Этому способствует не столько наивно-прямолинейная заданность движения от «плохого» к «хорошему», сколько особая, сдержанная авторская манера. В ней есть теплота в изображении отдельных персонажей, главным образом детей и подростков, немало очень точных психологических наблюдений, мастерски обрاملенных пейзажными зарисовками.

Появление большого романа утвердило за Майнрадом Инглином статус писателя, к которому он стремился с ранней юности. Оставив всякую другую деятельность, Инглин с 1919 г. занялся

только писательским трудом. Он снова поселился на родине, в кантоне Швиц, где и прожил всю жизнь за исключением одного года — 1922, проведенного в Германии в поисках издателя для «Жизни в Ингольдау». Деньгами на издание его ссудил Швейцарский союз писателей.

Впечатления этого единственного года жизни вне Швейцарии легли в основу небольшого романа «Вендель фон Ойв» («Wendel von Eiw»), вышедшего в 1925 г. Внешние события жизни в Берлине в романе отразились мало, но в значительно большей степени, нежели в «Жизни в Ингольдау». Инглин строил этот роман по образцу подчеркнуто нового, свободного от прежних канонов письма, широко распространенного тогда в литературе Германии. Роман «Вендель фон Ойв» получился необычным для Инглина и отличается от всего, написанного им когда-либо. В первую очередь, не характерен для Инглина выбор типа героя — антибюргера, индивидуалиста, дразнящего окружающих самым вызывающим образом. (Так, например, Вендель вывешивает на площади тело покончившего самоубийством писателя и инсценирует «самопроизвольный» колокольный звон, собирающий к несчастному перепуганных жителей городка.)

Еще отчетливее, чем в первом романе, звучат экспрессионистские мотивы: конфликт поколений, сумасшествие и самоубийство; бывшая проститутка становится избранницей и помощницей главного героя... Особенно характерна идея избранничества Венделя, мечтающего о новой, лучшей человечности, о «жизни на свету».

Впрочем, и здесь, в критическом неприятии современного состояния общества, у Инглина была возможность опереться не только на новейших экспрессионистских писателей, но и на отечественную традицию, восходящую к роману Карла Шпиттелера «Имаго». Это классический образец романа о возвращении героя на швейцарскую родину, где тот не находит своего места в пошлом и тесном мирке маленького городка. Втягивание Венделя в бесконечные общества и союзы местных жителей, обе любовные линии романа — многое обнаруживает порой прямые параллели со шпиттелеровским шедевром.

Горы как родина души нового, духовного человека — главная тема большой новеллы «Над водами» («Über den Wassern», 1925). В самом построении этого произведения по-прежнему ощутимо влияние К.Шпиттелера. Здесь использован прием, характерный для новеллистики Шпиттелера — вставная новелла и обрамление. По настроению и набору идей новелла «Над водами» тесно связана с вычурным романом «Вендель фон Ойв». Вместе они образу-

ют костяк той небольшой группы произведений, где Инглин пытался заглянуть в духовное пространство, тогда еще только осваиваемое Г.Гессе. Но это лишь последний всплеск поэтической вольности у Инглина. В дальнейшем энергия такого рода, стремящаяся осмыслить необычное, будет направляться писателем на создание небольших рассказов, легенд и сказок, редко попадая в крупные произведения.

В самом последнем своем романе «Эрленбюль» («Erlenbühl», 1965) Инглин возвращается к теме «Венделя фон Ойва». Сильвестер Фонбюль приезжает в городок своего детства мультимиллионером. Теперь он мог бы позволить себе жизнь по собственному усмотрению, но такая свобода дается ему с немалым трудом. В конце концов, Фонбюль уезжает. Роман 1965 г. лишен дополнительной нагрузки раннего своего прообраза, романа 1925 г., в нем нет ни особых литературных аллюзий, ни эскапад, ни просто идей или представлений, выходящих за рамки повседневного, обыденного. Из языка устранены обильные прежде метафоры, пропала приподнятость стиля. (Это направление обработки любимых тем в сторону упрощения, сведения добросовестно рассказанной истории к случаю из жизни, нередко восходящему к случаю из жизни самого автора, характерно для всего позднего творчества Инглина.) В целом обе попытки написать портрет героя, противопоставленного своему окружению и стремящегося жить независимо, нельзя отнести к удачам Инглина, несмотря на отдельные достоинства этих текстов.

«Гранд отель Эксцельзиор» («Grand Hotel Excelsior», 1928) вполне можно было бы определить как добротный «производственный» роман, но этому мешает своего рода «дополнительная нагрузка», то, что в свое время называлось «тенденцией». В известной мере «тенденциозны» все произведения Инглина, написанные до середины 1940-х годов. Автору не давалось ненавязчивое сочетание мировоззренческих постулатов, ради которых в конечном счете и писались его произведения, и собственно художественной стороны этих текстов. Социальная, патриотическая и даже отдельная мировоззренческая линии сюжета явно вписаны в хорошо знакомый автору материал — жизнь большого отеля. Юношей семнадцати—восемнадцати лет Инглин работал официантом, и знание гостинично-ресторанного дела «изнутри» пригодилось ему позднее во многих произведениях. Действительно, использование ресторана, отеля как удобной модели или среза общества — это прием, имеющий богатую традицию в мировой литературе. Отель «Эксцельзиор» становится у Инглина многозначным символом современной цивилизации. Она несет гибель всему

исконному, природно-швейцарскому. С одной стороны, эта цивилизация очень ненадежна, поскольку современнейший отель сгорает дотла; с другой стороны, она неуничтожима, поскольку в конце романа возникают планы строительства нового, еще более грандиозного суперотеля, «рая для современного человека».

Противовес отелю с его порочностью, роскошью и внутренней пустотой составляет усадьба, старинное крестьянское владение: «Там со своими работниками и скотиной, рядом со своей благочестивой, тихой женой живет, соблюдая патриархальные обычаи, старый Якоб... Они все еще христиане, настоящие христиане в истинном смысле, верующие католики».

Позднее Инглин не раз возвратится к изображению швейцарского крестьянства во всем многообразии его человеческих типов и судеб. В романе заметно стремление дать сразу крупные обобщения. Усадьба Урглсау, «стоящая позади отеля», как бы отстранившаяся от него, приобретает символические черты особого места. Здесь даже смерть приносит мудрость и успокоение. (В Урглсау проводят свои последние дни американский миллионер Баркер и старый крестьянин Якоб Зигварт.)

В целом роман выстроен весьма искусно, все его многочисленные линии подробно разработаны, скреплены авторскими рассуждениями о судьбе, смысле жизни и смерти. И все же роман отчетливо показывает, что Инглину скорее удаются изображения, а не обобщения. Там, где Инглин отрывается от знакомого, где он фантазирует, он неубедителен. Образы «таинственного» русского Мастаковича, непротивленца злу Вюрмли, колеблющегося совладельца отеля Петера Зигварта, который бежит от проблем, подальше от навязчивой, бездуховной цивилизации в «дикие» Альпы, говорят об этой неудаче достаточно красноречиво.

Инглин всегда черпал свои сюжеты из швейцарской жизни, не делая на этом особого упора. Просто это его действительность, то, что известно ему как никакая другая жизнь. Однако у Инглина есть и специально швейцарская тема. Открывает ее небольшое сочинение «Похвала Родине» («Lob der Heimat», 1928), где подробно и поэтично описывается красота родной природы. Характерно, что родным Инглин считает не вообще все швейцарское, а именно кантон Швиц. Такая избирательность не делает его безоговорочно «региональным» автором. Это подтверждает «Юность народа» («Jugend des Volkes», 1933), роман в пяти новеллах о древнейшей истории Швица, а по сути — о начале Швейцарии. Это иллюстрации к ключевым и можно даже сказать хрестоматийным моментам национальной истории. Они написаны так, что вызывают ассоциации с картинами Фердинанда Ходлера. Ар-

хаизирующая стилизация идет рука об руку с исторической достоверностью и нравоучительностью, от чего, к счастью, не страдает занимательность этого произведения. По «Юности народа» при желании можно было бы изучать историю.

У Инглина было бесконечное число предшественников, однако его исторический роман получил очень высокую оценку во всей Швейцарии, переводы на все четыре языка и переиздания не оставляют в этом сомнений.

Главным произведением Майнрада Инглина до Второй мировой войны стал большой роман «Швейцарское зеркало». Это тоже своего рода исторический роман, хотя и посвященный недавнему прошлому. Позже, сделавшись уже маститым историческим писателем, став почетным доктором Цюрихского университета (1948), Инглин получил от фонда «Pro Helvetia» заказ на создание произведения о поражении Швица в борьбе с французскими завоевателями в 1797 г. Так появился роман «Почетное поражение» («Ehrenhafter Untergang», 1952), где характерная для Инглина точность исторических деталей оживает благодаря изображению сугубо швейцарских национальных свойств как их понимал автор. Собственно, основной задачей всей группы исторических произведений Инглина было понять и описать все характерно швейцарское, особое, от истоков до современности. Инглин проследил эти специфически швейцарские свойства в природе, людях, государственном устройстве.

Остановимся подробнее на романе «Швейцарское зеркало», этом почти монументальном изображении Швейцарии. Уже через несколько месяцев после завершения роман был опубликован и сразу же вызвал большой резонанс. Его воспринимали как патристическую книгу, как событие общенациональной значимости. Альбин Цоллингер, тогда уже достаточно известный писатель, в очень благожелательной рецензии писал, что швейцарское зеркало становится в романе «зеркалом мира»<sup>5</sup>. Первые критики отмечали чисто художественные достоинства романа: стройность его сложной формы, хороший литературный язык, независимость, самостоятельность автора<sup>6</sup>. Это был несомненный успех Инглина.

Швейцария в годы Первой мировой войны — эта тема вынашивалась Инглином давно, он готовился к своему роману больше двадцати лет. Сам участник изображаемых в романе событий (в 1915 г. студент университета Майнрад Инглин стал курсантом в офицерской школе в Цюрихе), он не оставлял мысли написать об этой сложной эпохе: «Я все больше подвергался соблазну и в конце концов поддался ему — рассказать о Швейцарии в Первую мировую войну, о ее великом испытании, самом важном отрезке

ее недавней истории. Никогда еще новейшая история не была столь отчетливой, столь обнаженной в своем существовании, проблематике, жизненных проявлениях, как в те четыре года»<sup>7</sup>. Это высказывание относится к 1953 г., времени, предшествующему публикации новой версии «Швейцарского зеркала» (1955). Не так давно закончилась Вторая мировая война, но, видимо, для Инглина, как и для многих его современников, Первая мировая навсегда осталась основным историческим событием века; остальное было уже повторением.

Войну как таковую Инглин не изображает — это противоречило бы его установке на предельно честное самоограничение, на описание только того, что можно пережить и увидеть в пределах собственного опыта и собственной страны. Тем не менее, вопреки всякому самоограничению за образец явно берется «Война и мир» Льва Толстого. Сообразно с этим и выстраивается громадный объем материала. История разветвленного семейства Амманов перемежается с изображением жизни армии и событиями в политических сферах. Не всегда равномерно написанные, эти пласты, тем не менее, крепко связаны между собой благодаря хорошо продуманной системе персонажей. Правда, эпический размах иногда не по силам Инглину, временами роман превращается в публицистическое выступление, почти газетную статью с анализом политики, подробностей текущих событий и действий государственных мужей. Но в такой открытой публицистичности есть и свои положительные стороны. Давно известно, насколько значимой для швейцарской литературной традиции была идея государства<sup>8</sup>. Инглин и тут не представляет собой исключения, полностью разделяя эту патриотическую страсть, больше того, символизируя ее как главную идею швейцарской истории и культуры. Инглин, повторим, традиционен в этом отношении, но в то же время вызывающе несовременен. Редкий писатель 1920–1930-х годов обходился без критических выпадов в адрес швейцарской демократии, не высказывал недовольства современным состоянием швейцарского духа; достаточно сравнить «Швейцарское зеркало» с «Вопиющим в пустыне» Якоба Босхарта. Оба романа пересекаются в изображении событий до начала Первой мировой войны (визит германского кайзера в Швейцарию в 1912 г.) и даже в выборе персонажей.

Альфред Амман, как и герой Босхарта Фердинанд Штапферу, — полковник, член правительства, партийный функционер-либерал и тоже происходит из крестьянского рода. Оба они богаты. Один из трех сыновей Аммана, Пауль, подобно сыну босхартовского персонажа Рейнхарту, увлечен социалистическими идея-

ми, но разочарован тем, как они реально преломляются в рабочем движении. Именно этот параллелизм во внешних обстоятельствах героев позволяет отчетливо увидеть разность установок обоих авторов. Инглин исходит из полного приятия сути швейцарского государства как народного представительства, ему важно донести до читателей эту мысль даже ценой утраты единого стиля романа. Приведем обширную цитату из последней главы романа, в которой происходит разговор между Рене Жюно и Фредом Амманом, двоюродными братьями, долгое время разделенными политическими взглядами. В этой паре друзей и родственников Майнрад Инглин воссоединяет немецкую и французскую части Швейцарии, единство которой подверглось испытаниям во время войны. Они ведут разговор о своих общих корнях:

«— Это жизнь нашего народа, нашей природы...

— Да, знаешь ли, Родина!

— А ты как думал! Родина наших деревень и городов; озеро, горы, Русгрунд...

— Ну да! И крестьянин, и пасущаяся скотина, сенокос, альпийские песни с переливами, состязания стрелков, ручной органчик...

— Альпийский рожок, тоска по дому, сказка, песня...

— Нет, серьезно, ты можешь сколько угодно иронизировать!

— Я не иронизирую, ну, может, только совсем чуть-чуть».

Перечисление продолжается еще добрых полстраницы, добросовестно перебираются реалии французской Швейцарии, а затем разговор превращается в изложение общих мест швейцарского политического катехизиса. Его едва ли в состоянии оживить легкий налет иронии, да Инглин и не пытается придать таким включениям видимость диалога, происходящего в реальном художественном пространстве его текста. Персонажи романа вдохновенно декламируют политический трактат:

«Добавь еще несколько важнейших факторов, стало быть, наши четыре языка, различные церкви и вероисповедания, полноту самостоятельного исторического развития и местных традиций!»

«Эта жизненная полнота разделена, в свою очередь, на двадцать два кантона, не говоря об общинах, округах, полукантонах, на маленькие государства, которые, действительно, обусловлены природой и историей, но одновременно представляют собой административные и избирательные округа...»

Каждый новый абзац следующих четырех страниц текста развивает мысль о швейцарском государстве: «Наше государство... блюститель порядка, законодатель, хранитель права, оно не навязано нам какой-либо властью, его желает народ. Наше союзное

государство, таким образом, — это преимущественно дело разума, благоразумия, терпимости, дело духа». Государство гарантирует «порядок и свободу», способствует полезной самокритике, несмотря на опасности, которым подвергают его при этом неразумные граждане, и, наконец, подводит Рене предварительный итог рассуждения: «Я думаю, например, что уравновешенному человеку, к какому бы слою общества он ни принадлежал, ни одно из государственных сообществ не подходит лучше, чем наше... Мысль о конфедерации, если додумать ее до логического конца, является излюбленной идеей всех добрых европейцев».

Автор, еще не исчерпавший всех оттенков этой мысли, оставляет последнее слово за собой и в заключительных пассажах романа поясняет, как тщательно следует воспитывать граждан, отклоняющихся от непоколебимого в веках либерального центра<sup>9</sup>.

Альбин Цоллингер недаром выражал надежду, что «дидактическая энергия» романа сможет оказать громадное воздействие, «если удастся довести книгу до сознания самых широких слоев»<sup>10</sup>.

Конечно, Майнрад Инглин не везде так однотонно наставителен в своем вполне правильном, разумном патриотическом пафосе. В «Швейцарском зеркале» немало мастерски написанных страниц, и даже бесконечно повторяющиеся армейские эпизоды с их изнуряющими марш-бросками, маневрами и учениями — а именно так выглядела война в невоевавшей нейтральной Швейцарии — написаны разнообразно, даже изобретательно, они запоминаются не меньше, чем лучшие лирические эпизоды (линия Гертруды и Альбина).

Весьма удачно разработана и вся «семейная» линия романа. У четы Амман четверо взрослых детей — Северин, Фред, Пауль и Гертруда. Каждый из них по-своему разрушает целостное, непротиворечивое и во многом наивное мировоззрение своих родителей. Полковник Амман с горечью наблюдает за отходом детей от его внутренней нормы, прежде всего от нормы политической: Северин, редактор праворадикальной газеты, открыто симпатизирует Германии и тем самым опасно усугубляет раскол внутри Швейцарии. Пауль, интеллектуал, настроенный скептически ко всему традиционно-швейцарскому и подозревающий во всех проявлениях национального казенный патриотизм, увлекается социалистической идеологией; Фред тоже не склонен разделять либеральные убеждения отца, не выработав сначала собственных... Ни один из них не сделал карьеры, достойной сына патрицианской цюрихской семьи. Дочь Гертруда разводится с мужем, блестящим офицером, но ограниченным человеком. Это приводит к разрыву отношений с родителями. Лишь трагические события военных лет,



лишения и смерть близких сводят воедино этот почти распавшийся семейный круг. Восстанавливаются отношения с франкоязычной частью семьи, после смерти Альбина Пфистера во время печально знаменитой эпидемии гриппа с судьбой дочери смиряется властная госпожа Барбара. (Это типично инглиновский образ женщины-матери: несколько суровая, замкнутая, а по сути своей очень деятельная, добрая натура. Она активно занимается помощью беженцам воюющих стран.) Последним возвращается в родительский дом Пауль. На его примере отчетливо видно, как швейцарская интеллигенция останавливается перед «русским вариантом». Инглин дает своему герою почувствовать опасность гражданской войны, а после генеральной стачки 1918 г. Пауль понимает, что его взгляды на свободу личности несовместимы с пребыванием в социалистической партии.

Стоит отметить, что подавляющее большинство персонажей романа вызывает явную симпатию автора, а в результате и читателя. Исключение составляет, пожалуй, только Северин, самый неприятный персонаж романа. Но все они, вне зависимости от вызываемых ими симпатий и антипатий, действуют, исходя из искренних и, как правило, бескорыстных побуждений. Хотя и могут ошибаться, как Пауль, или невольно подрывать национальную идею единства, как педант и резонер Северин, или же просто быть односторонними людьми, как муж Гертруды, образцовый офицер Хартман...

Нельзя сказать, чтобы Инглин стремился как-то сгладить неприятную действительность, он отнюдь не сделался вдруг слеп к реальности. О всеобщем неблагополучии военных лет в романе ведется немало разговоров, но сами по себе люди низкого происхождения Инглина не занимают, они нужны лишь для контраста. В романе эпизодически возникает лишь одно семейство Штокмайеров, разбогатевшее во время войны, но оно и единственное. Таких людей Инглин практически не изображает, хотя и отмечает их место в общей картине Швейцарии тех лет. Отсюда в целом доброжелательный тон романа, сохраняющийся несмотря на сложность и напряженность его атмосферы.

«Швейцарское зеркало» принесло Инглину несомненный успех и словно освободило его для десятилетиями откладывавшихся дел, как творческих, так и житейских. Следующая публикация появилась через пять лет, уже в разгар Второй мировой войны. Инглин был вновь призван в армию. Основные события этих военных лет — женитьба и работа над небольшими прозаическими текстами, поездка в Германию в 1940 г., а также периодическая служба в армии. В 1943 г. в Лейпциге был отпечатан

сборник новелл «Гюльддрамонт» («Guldramont»), но тираж практически полностью оказался уничтоженным во время бомбардировки города. В сборник вошли лучшие новеллы Инглина. К ним, несомненно, относится и новелла «Развилка» («Die Furggel»). В этом небольшом шедевре Майнраду Инглину удалось немногими словами выразить то, что он не раз пытался рассказать в своих больших романах, начиная с «Жизни в Ингольдау».

«Развилка» — как бы исходная ситуация всей жизни автора, в двенадцать лет ставшего сиротой. Однако трагическая гибель в горах отца (автобиографический костяк произведения) осмысляется в этой необыкновенно поэтичной новелле лишь как одна из многих предстоящих ее герою переломных ситуаций, развилочек жизни: «Альпинистам развилки известны не хуже, чем вершины. Идешь, поднимаешься вверх, потеешь, а потом в награду за это стоишь на вершине перевала; позади тебя важная часть пути, и ты заглядываешь в новый мир. Это бывает и в человеческой жизни. Жизнь подобна путешествию, и человек несколько раз оказывается на вершине такой вот развилки, которая разделяет два отрезка, например, в дни важных экзаменов, в день свадьбы или смерти...»

Новелла построена с высочайшим мастерством. Ход событий повторяет символическую линию развилки. Путешественники, мальчик двенадцати лет и его отец, стремятся достичь прекрасной горной развилки. Они идут на первую в жизни мальчика охоту. Сначала поясняется старинное слово «forcka», производное от «вилы», затем им попадает молодой бычок, рога которого повторяют эту форму, наконец, сама прекрасная горная развилка, до которой доходят отец и сын, где и происходит разговор о развилке как метафоре жизни. Все это — подъем повествования по восходящему отрогу развилки. Затем кульминация, гибель отца — оступившись, он падает в пропасть, — на изображение которой Инглину потребовалась всего одна фраза. На вершине повествования происходит замедление. Мальчик ждет возвращения отца, показана его безмятежная радость днем и ночные страхи, затем начинается путь вниз, по следам их недавнего подъема.

С великолепной сдержанностью, без малейшего «случайного» намека на предстоящее трагическое событие описан первый путь, к вершине развилки. В нем — доверительные, дружеские отношения взрослого и ребенка, их обстоятельные, на целую жизнь рассчитанные разговоры, предвкушение первой охоты на серн. И тем сильнее контраст с дорогой вниз, когда замкнувшийся, боящийся чужого сочувствия мальчик с трудом несет тяжелый отцовский рюкзак в долину, где его встретит мать.

В 1943 г., когда был опубликован сборник, Майнраду Инглину исполнилось пятьдесят. «Развилка» как метафора жизни самого автора, почувствовавшего себя на середине, или вершине, жизни, хорошо объясняет немалые перемены в его творчестве. Лучшие его произведения, пусть и не столь знаменитые, как «Швейцарское зеркало», написаны именно во второй половине жизни. Инглину удалось увидеть тот новый мир, что открывается за перевалом, и на некоторое время удержаться на его вершине. Два рассказа сборника 1943 г., «Гюльдрамонт» и «Расколдованный остров», по своему художественному уровню вполне сравнимы с «Развилкой», хотя, может быть, и не обладают присущей ей глубиной обобщения.

Четвертый рассказ сборника — это новая версия новеллы 1925 г. «Над водами». С 1943 г. Инглин начал регулярно переписывать наново свои прежние произведения. Новые редакции были много короче, но правка происходила не без потерь. Убирались живые приметы времени, исчезали горные легенды и предания, реже встречались диалектные выражения, и без того не частые у Инглина<sup>11</sup>. Тексты подравнивались под некий усредненный образец классической «формы», противопоставленной теперь прежней «полноте» («О переработках», 1949). Все чаще писателю присуждают теперь премии и почетные звания. Инглин, постоянно живущий в своем деревенском Швице, становится достопримечательностью швейцарской культуры. Спуск по склону горной развилки оказался более пологим и удобным, чем долгий и крутой подъем к вершине его творчества. Его мастерство росло, компенсируя некоторое ослабление поэтической силы, воображения. Романы, несколько сборников короткой прозы — новеллы, сказки, притчи, охотничьи рассказы, даже военные и армейские анекдоты — все написано технически очень умело, добротнo.

Первой большой послевоенной работой стал роман «Вернер Амберг» («Werner Amberg», 1949), в значительной степени построенный на автобиографическом материале. Читатель, знакомый с творчеством Инглина, мог бы увидеть в новых «одеяниях» немалое количество ситуаций и просто отдельных подробностей, уже использованных в прежних произведениях писателя. В целом же это — традиционный швейцарский вариант романа воспитания. Выбран характерный период от детства до юности героя, стремящегося стать писателем и не находящего себя ни в какой другой области человеческой деятельности.

Особо следует отметить роман «Урванг» («Urwang», 1954). Это история о затоплении высокогорной долины ради строительства электростанции. Из долины должны быть выселены несколько

крестьянских семей. Тема гибели крестьянства и уничтожения традиционного швейцарского ландшафта известна в литературе давно и актуальна по сей день. Назовем для примера очень близкий по внешним событиям рассказ Босхарта «Родина» (1910). Для Инглина, приверженного швейцарской традиции как в образе жизни, так и в литературных вкусах, обращение к теме крестьянства было, можно сказать, неизбежным. Охотник и любитель охотничьих рассказов, он отдал ей дань в своем давнем романе «Серая гряда». Там события из мира животных, диких и домашних, чередуются и сопоставляются с событиями человеческой жизни, жизни крестьян — горцев и охотников. Привлекательную сторону этого несколько прямолинейного романа о трудности жизни простых людей составляли местные предания и охотничьи бывальщины, позднее выделившиеся у Инглина в самостоятельный жанр. (В новой редакции романа 1956 г. сокращению подверглись именно эти эпизоды.)

Роман «Урванг» формально сохраняет связь со всем прежним миром инглиновских произведений. Изображенное автором пространство разных текстов всегда скреплялось переходящими из произведения в произведение именами персонажей. Видимо, оно мыслилось эпически, как своего рода единый текст. Так и в «Урванге» героя зовут Бонифац фон Ойв, и сообщается, что он майор. Фамилия отсылает к одноименному роману («Вернер фон Ойв»), имя принадлежит персонажу романа «Гранд отель Эксцельзиор», портье Бонифацу Трютшу, а майорское звание связано с высоким кругом представлений об армии из «Швейцарского зеркала». В этом персонаже собраны лучшие черты любимых персонажей Инглина. Это охотник, любитель природы, хорошо понимающий и любящий крестьянский уклад городской человек. Он уравновешен, разумен и доброжелателен. Заметим, что майору в романе уже исполнилось шестьдесят лет — возраст самого Инглина.

Наблюдая за постепенным уничтожением долины, не тронутой современной индустрией, видя, как варварски сводят лес, хитростью и государственным принуждением вынуждая крестьян переселяться в другие места, майор из огорченного наблюдателя становится активным советчиком и помощником крестьянских семейств. От натиска прогресса не спасается и поборник обещавших прибыль нововведений Штайнер. Характерно, что Инглин делает его владельцем деревенского трактира. («Антиалкогольная» тема тоже, к слову, типична для швейцарской литературной традиции.) В надежде на новые возможности, открывающиеся со строительством станции, он помогает сломить сопротивление

крестьян затоплению их земель. Но, в конце концов, выясняется, что и его хозяйство будет затоплено.

Характеры людей, их отношения, охотничьи сцены, с замечательной осязаемостью выписанный во всех географических подробностях пейзаж, обреченный на гибель, — все говорит о том, что Инглину удалось использовать лучшие стороны своего писательского дара. От многословного публицистического пафоса «Швейцарского зеркала» сохранилась лишь дискуссия. В нее вложены важные для Инглина положения, «не поместившиеся» в не прямые высказывания. Майор спорит с Вегманном, представителем акционерного общества Ураг, строящего станцию:

«Случай Урванга — это всего лишь скромный, но характерный пример. Нужно бы точно подсчитать, что теряется здесь вместе с этой долиной и что выигрывает Ураг... Выигрыш просеется сквозь сито Урага, которое удержит финансовый доход... он выльется на гигантскую мельницу международной цивилизации... в нем больше не будет ничего особенного, ничего личного, ни лица, ни внутренней ценности. Здесь же, в Урванге, это было живым бытием со своим незабываемым лицом, со своей ценностью, телом и душой, и, несмотря на компенсации и переселения, все это потеряно».

Победа общества потребления над архаическим укладом жизни кажется вполне неизбежной, но майор фон Ойв предостерегает собеседника: «Если всеобщее развитие пойдет так и дальше, то мы будем защищаться. Я убежден, что все добрые европейцы были бы благодарны швейцарцам, если бы они не дали перемолоть себя на этой мельнице». Так сдержанно, всего лишь одной фразой намечена теперь новая задача Швейцарии — сохранение уникальной природы и народной традиции. Отныне публицистичность прямых высказываний в художественном тексте ушла для Инглина в прошлое. Все, что ему нужно сказать, Инглин говорит языком художника. Порой его герои бывают немного резонерами, как добродушный фон Ойв, порой сам автор прокомментарирует занимательный рассказ каким-либо наставительным замечанием, но чаще доверит его рассказчику, во многом напоминающему майора из «Урванга»; порой и весь рассказ выйдет дидактическим, как «Живая изгородь». Но в целом творчество позднего Инглина, не достигая, может быть, высоты сборника «Гюльдрамонт», держится на вполне достойном, хотя и без блестящих решений, художественном уровне. Выделяется тут только роман «Урванг» и несколько пронзительно мудрых притч. Несмотря на отдельные эксперименты в области новой техники письма в начале своего творчества, связанные преимущественно с экспрессио-

нистским кругом идей, он большую часть жизни писал в духе характерно швейцарского реализма.

Майнрад Инглин осуществил мечту своего детства, став знаменитым писателем, оставался им до самой смерти в 1971 г. и не забыт и по сей день. Ему удалось, говоря всегда только о Швейцарии и еще чаще о Швице, сказать о мире нечто, не высказанное и не понятое до него никем, — о природе, о смысле и бессмыслице жизни, о Боге... Вполне очевидны его заслуги перед швейцарской литературой, поэтому ему, по всей вероятности, суждено и дальше оставаться знаменитым швейцарским писателем.

<sup>1</sup> Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. Hrsg. von M. Gsteiger. Zürich; München, 1974. S. 201; *Matt-Albrecht B. von. Vorwort // Inglin M. Werke* in 8 Bd-n. Zürich, 1981. Bd. 1.

<sup>2</sup> *Oskar E. M. Inglin // Rundschau* H. 4/5. Einsiedeln 1953/54. S. 241. Цит. по: *Wepfer T.E. Das bildende Leben in Meinrad Inglin's Werk*. Zürich, 1967. S. 64.

<sup>3</sup> Литература осваивает эту тему одновременно с психологией — ср. взгляды руководителей венской школы Карла и Шарлотты Бюлер, основные работы которых о «подростковом бунте» и неизбежной «негативной фазе» развития человеческой личности появляются в те же годы.

<sup>4</sup> Генрих Федерер (1866–1928), по свидетельству Э.Эрматингера, «тематически самый богатый, по-человечески самый подвижный и духовно самый глубокий из новых католических писателей» (*Ermatinger E. Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*. München, 1933. S. 698).

<sup>5</sup> *Zollinger A. Meinrad Inglin's «Schweizerspiegel» // Neue Schweizer Rundschau*. Neue Folge. 6 Jg. H. 10. S. 628. Zürich, 1939.

<sup>6</sup> *Steiger E. Meinrad Inglin und die sogenannte Krise des Romans // NZZ*. 2.04.1961. № 1196.

<sup>7</sup> *Inglin M. NZZ*, 25.07.1953, № 1716. Bl. 1. Цит. по: *Wepfer T.E. Das bildende Leben in Meinrad Inglin's Werk*. Zürich, 1967. Anm. 43. S. 82.

<sup>8</sup> См. об этом: *Nadler J. Literaturgeschichte der deutschen Schweiz*. Leipzig; Zürich, 1932. S. 487; *Ermatinger E. Op. cit.* S. 679 ff.

<sup>9</sup> На тему воспитания «неуравновешенных граждан» швейцарским государством у Инглина есть очень сильная новелла о крестьянине — «Черный Таннер» из сборника «Лавина» («Die Lawine», 1947). Таннер, человек простой и своевольный, не желает подчиниться жестким предписаниям военных ведомств и продолжает торговать продуктами на черном рынке. Он не понимает общей нужды и попадает в тюрьму за нарушение закона. Старый деревенский капеллан помогает упрямцу смириться.

<sup>10</sup> *Zollinger A. Op. cit.* S. 628.

<sup>11</sup> Комедия «Chlaus Lymbacher», написанная на диалекте, опубликована только в 1981 г. Она была поставлена несколько раньше, но тоже уже после смерти Инглина, в Цюрихе в 1976 г.

## ГЛАВА 5

### ГАНС МОРГЕНТАЛЕР

Интерес к творчеству Ганса Моргенталера (Hans Morgenthauer, 1890–1928) возродился сравнительно недавно, в конце 1970-х годов, когда после пятидесяти лет забвения\* вышел в свет сборник «Убогая жизнь поэта» («Dichtermisere»), включавший в себя избранные стихи и прозу, который привлек внимание критики. Стали появляться статьи, посвященные Моргенталеру, но их авторов занимало не столько творчество этого писателя, сколько его личность «истекающего кровью бунтаря»<sup>1</sup>, рассматривающего свои книги как «красное кровоточащее мясо с оголенными нервами». Как писал Д.Затонский, «бывают писатели, собственные судьбы которых не слишком сказываются на творчестве. И бывают другие, чьи книги — зеркало судьбы»<sup>2</sup>. К последним относится и Ганс Моргенталер. Структура его произведений очень проста. Он не предлагает читателю вычурную фабулу в искусной упаковке. Его не интересует красивая форма, он воспринимает ее как нечто неестественное. Моргенталер рассказывает исключительно о себе самом, так как хочет искренне и беспощадно описать внутренний мир человека. Поэтому все его творчество посвящено исследованию одного единственного предмета — Ганса Моргенталера (или Нато, как — по первым буквам имени и фамилии — называл себя он сам, а вслед за ним и его окружение), анализу и фиксации его чувств, желаний, малейших оттенков его настроения. Он один из самых эгоцентричных писателей своего времени. Вероятно, это явилось причиной того, что его произведения, достаточно известные при жизни, исчезли из области внимания читателей и издателей после его смерти.

Любое произведение Ганса Моргенталера, любая мысль, его представления о мире, о любви, его отношения с окружающими людьми отмечены дуализмом, который является характерной чер-

---

\* Ганс Моргенталер, которого часто путают с его двоюродным братом художником Эрнстом Моргенталером, даже не упоминается в «Kindlers Literaturgeschichte der Schweiz».

той его творчества, равно как и осознание невозможности прийти к синтезу обоих полюсов: «Для меня мир распался на две части: в то время как одна полна светлыми, благостными надеждами и прекрасными желаниями, во мраке другой я прячу опасные и темные чувства»<sup>3</sup>.

Темная сторона воплотилась в понятии «города», центральной теме творчества Моргенталера. Последняя его книга, своего рода исповедь, написанная незадолго до смерти, так и называется «В городе» («In der Stadt»). Но и к городу, этой «противоестественной форме человеческого общежития», отношение писателя было также двойственно: «Я все больше и больше ощущал, что какое-то странное удовольствие привязывало меня к этому городу, этому ужасному и таинственному городу, с которым я не мог жить в мире и согласии, но из которого не мог и убежать»<sup>4</sup>.

В городе было сконцентрировано все самое великолепное и в то же время все самое темное и чудовищное. В творчестве Моргенталера город является собирательным и отвлеченным понятием. Несмотря на то, что автор очень подробно описывает свою жизнь с самого детства, вспоминает мельчайшие детали и вполне узнаваемых людей, повлиявших на его жизнь, в том, что касается топографии, он избегает малейшей конкретизации. Моргенталер родился в Бургдорфе, закончил университет в Цюрихе, жил в Берне, лечился на курортах Арозы и Давоса, но он практически не упоминает эти названия в своих произведениях. Они становятся составляющей понятия «город». С одной стороны, «город» — это вся Швейцария, любимая и еще больше ненавидимая родина Моргенталера. Начиная с творчества Карла Шпиттелера, который ввел в литературный обиход тему любви-ненависти к родной стране, восхвалять швейцарскую идиллию стало признаком плохого тона. Курт Гугенхайм писал: «Швейцария... как предмет, как объект поэзии, как предмет восхищения, любви, гордости, истории исчезла из нашей литературы. В немецкой современной литературе она больше не существует... как любимая родина швейцарцев, а только как повод к критике, к сарказму, парадоксам, как повод к насмешкам и ухмылкам. В литературе нет большего китча, нежели любовь к родине»<sup>5</sup>. Но редко у какого автора можно встретить такую концентрацию негативных эмоций, вызываемых швейцарской идиллией и консервативным образом жизни, как в творчестве Ганса Моргенталера. С другой стороны, понятие «город» — это не просто топос, это олицетворение старой Европы. «За всеми этими разочарованиями стоит вычурная, настоящая культура, европейская сумятица, экспонентом и экстрактом которой может считаться город»<sup>6</sup>. Город олицетворяет собой всю западную культуру, которая, по



мнению Моргенталера, все больше и больше отчуждает человека от его природной сущности и опутывает его паутиной норм, установлений и правил. Самым страшным в европейской культуре для Моргенталера является именно эта упорядоченность, систематизированность, размеренность жизни.

Чтобы в экзистенциальном смысле снова стать самим собой, человек должен суметь переступить границы, поставленные обществом, а это удел избранных, каковыми являются художники. Моргенталер объединяет их в особую касту людей, «граждан мира», стоящих вне общества и вне времени. Эту мысль Моргенталера вряд ли можно назвать новаторской. Моргенталер как бы вторит Оскару Уайльду, который в предисловии к «Портрету Дориана Грея» писал: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо... Художник — не моралист. Ему дозволено изображать все...»<sup>7</sup> Художник-творец имеет дело только с прекрасным вне зависимости от того, нравственно оно или нет. Моргенталер остро ощущал избранность художника: «Современность ничего не хочет знать о красоте, редкости и необычности, о цыганах, ворах и поэтах... Поэты встречаются крайне редко, они почти вымерли. Только на севере живет еще один, Кнут Гамсун, поэт в полной святости этого понятия, одинокий и прекрасный в своем величии, эрратический валун на пустынном поле, как последний мамонт, которого ко всеобщему удивлению обнаружили на окраине вечных льдов»<sup>8</sup>.

Во всем этом явно угадываются романтические традиции с их противопоставлением художника и филистеров, или массы, как говорит Моргенталер, которая не способна ни к воодушевлению, ни к творчеству: «С детства я ощущал в себе потребность искать другие пути, нежели прочие люди, как будто еще младенцем осознавал, как мало оригинального, остроумного, духовного, прекрасного исходит от массы»<sup>9</sup>.

В романтическом портрете художника, нарисованного Моргенталером, появляется одна маленькая деталь, которая делает его образ более трагическим, чем предшествующие. Осознавая свою избранность, свою непохожесть на простых бюргеров, художник в то же время осознает и свое полное бессилие: «Молчаливо и спокойно работает художник над картиной. Она должна стать его лучшим произведением. С раннего утра до позднего вечера трудится он. Празднество красок, прекрасное, как песня жаворонка, хочет наислововать он на своем полотне. Но снова и снова его кисть рисует серое с сером»<sup>10</sup>.

Внутренняя противоречивость и постоянная неудовлетворенность, которую Гофмансталь назвал «зловещим даром раздвоен-

ности», отражает тоску по сильной личности, по ницшеанскому герою, способному подчинить себе волю, желание, саму жизнь. Эта тоска усиливалась пониманием того, что он сам не способен к позитивному изменению, что он страдает параличом воли: «Наша культура — культура масс и потому ничья. Сильному, великому этот мир не дает ничего! Наше время помогает слабым, толпе... Почему ты родился на свет истуканом, а не Богом-творцом, почему бессильным маленьким швейцарцем, а не британцем с его империей»<sup>11</sup>?

В жизни, равно как и в творчестве Ганса Моргенталера, есть два поворотных пункта, две попытки порвать с ненавистным «городом» и «торжественно вступить в новую жизнь»<sup>12</sup> — альпинизм и работа в юго-восточной Азии.

В Цюрихском университете, где он изучал ботанику и зоологию, Моргенталер пристрастился к альпинизму. Он покорил все швейцарские вершины. Горы оказывали на него своего рода наркотическое воздействие. Свое первое произведение он посвятил швейцарским Альпам — «Вы, горы» («Ihr Berge», 1916). Этот сборник коротких рассказов принес Моргенталеру достаточно широкую известность. Газета «Нойе цюрхер цайтунг» даже назвала его «швейцарским Петером Альтенбергом высокогорья»<sup>13</sup>. В творчестве Альтенберга Моргенталера всегда восхищал тот «атомарный пуантилизм», который он постарался перенести в свое первое произведение. В письме к Бернарду Лаутенбургу Моргенталер писал, что ему «отвратительны описания, занимающие более двух страниц»<sup>14</sup>. Эскизы, входящие в сборник «Вы, горы», по своей тональности тяготеют к стихотворному жанру, так как они абсолютно бессюжетны и представляют собой гамму мимолетных настроений лирического героя, и даже их краткость — это краткость лирического произведения.

Уже в первом своем произведении Моргенталер констатирует невозможность взаимопонимания между широким миром и обществом (горами и городом). Он говорит об избранных людях, способных оторваться от обыденной жизни: «Для меня существовало два класса людей. Одни — альпинисты; другие — масса бюргеров, в которых я до сих пор толком не разобрался»<sup>15</sup>.

Позже Моргенталер перенес ореол избранности с альпинистов на художников. Он разочаровался в альпинизме, так как тот стал «массовым» явлением, а его бывшие товарищи по восхождениям «погрязли» в житейских заботах. «Впрочем, теперь, после войны, оскверненный альпийский мир стал удивительно трезвым — один из явных символов, характеризующих дух нового времени. Теперь в горах проходу не стало от людей, которые ничего не знают об

их былой святости; болтливые сообщества потных домохозяек устремляются в хижины, где раньше в отвсетах вечернего солнца серьезные мужчины после тяжелого восхождения с молитвой в сердце задумчиво курили свои трубки»<sup>16</sup>. Этот пассаж, не совсем свободный от клише, достаточно ясно показывает, сколь важную роль играли горы в жизни Моргенталера. Только говоря о горах, использует он понятие «святости». В некотором роде горы для него стали предметом религиозного поклонения: «Я ищу в них убежища. Когда мне было грустно, они оставались веселыми, когда я был мал, они оставались большими, когда мне было плохо, они светло и дружески приветствовали меня зелеными лесами и тихими долинами»<sup>17</sup>.

Горы не являлись для Моргенталера чем-то неодоушевленным, частью неживой природы, как это принято говорить. Не люди, а именно они, по мнению Моргенталера, составляли «истинную швейцарскую аристократию» («natürlicher Adel»), именно они олицетворяли собой силу и мужество Швейцарии. В сборнике «Вы, горы» Моргенталер описывает их как высшее дворянское сословие, представители которого, обладатели старинных имен и титулов, одеты «в серебро и красное золото». Здесь заснеженные вершины чисты и милы, как девушки. Здесь облака горды, как дамы. В городе же, мире людей, встречаются преимущественно негодяи и больные сифилисом проститутки.

Горы представляются Моргенталеру живыми существами, равно способными как к любви, так и к ненависти. В творчестве Моргенталера появляется понятие Tödi (сокращенное tödi di, что соответствует немецкому tüte dich, т.е. «убей себя»). Tödi выступает в роли злого духа гор, насылающего болезни и несчастья на людей за то, что те осмелились вступить в его владения («В бесильной ярости рассерженный Tödi наугад швырнул в нас снежной лавиной»<sup>18</sup>). Потеряв после сильного обморожения почти все пальцы на руках, Моргенталер говорил, что Tödi оставил ему именно указательный палец, чтобы он мог им указывать на свое несчастье. Как и город, понятие Tödi стало сквозным в творчестве Моргенталера, который упоминает его практически в каждом произведении и даже в письмах. Tödi из литературного образа превратился в злого гения Моргенталера, преследующего его и в сиамских джунглях, и по возвращении в Швейцарию, разрушавшего все его планы и надежды.

В сборнике «Вы, горы» впервые появляется образ города как темной, разрушительной силы, убивающей все живое, светлое и естественное: «Я город, место, где живут люди и вместе с ними зависть, мстительность и ненависть»<sup>19</sup>.

Данный образ нельзя назвать особенно оригинальным; мотив города как антипода живой природе и естественности стал знаком эпохи. Именно так экспрессионисты выражали свое неприятие западной культуры\*. Город является местом, где собраны вся грязь и нищета рода людского — нищие, калеки, сумасшедшие, убийцы, проститутки, безбожники и филистеры. Таким предстает город и в творчестве Моргенталера, а сам он, Нато, чувствует себя в нем городским сумасшедшим, нищим и больным, для которого «бегство в горы» («Flucht ins Gebirge») представляется единственной возможностью вырваться из удушливой атмосферы.

Вторая, более радикальная попытка убежать из города была предпринята Моргенталером в 1917 г., когда, защитив диссертацию по биологии\*\* и закончив факультет геологии в Берне, он уезжает в юго-восточную Азию, где по заказу одной фирмы занимается поисками золота и цинка в сиамских джунглях. Это было лучшее время его жизни, «дни в раю», как говорил он сам. Через три года Моргенталер заболел малярией и был вынужден вернуться в Швейцарию. В 1921 г. как отзвук жизни в тропиках появляется «Матахари. Картины малайско-сиамских храмов» («Matahari. Stimmungsbilder aus den malauisch-siamesischen Tropen. Mit 24 Federzeichnungen nach Motiven aus siamesischen Tempeln vom Verfasser»). Этот текст, впрочем, как и все остальные, построен на ярко выраженном противоречии между естественной, природной жизнью в диких тропических лесах и тусклой атмосферой «бледной» Европы. «На самом краю культуры, в джунглях Индии» он нашел ту жизнь, о которой страстно мечтал в Европе. Несмотря на все ужасы, им пережитые и описанные, Сиам предстает в книге некой идиллической страной, где живут простые и наивные дикари, «сильные, как Геркулес, и добродушные, как дети»<sup>20</sup>. Они ведут жизнь поэтов, ибо «лучше будут голодать и при этом оставаться свободными, нежели зарабатывать много денег и быть вынужденными работать с утра до вечера»<sup>21</sup>. В этих «диких» наро-

---

\* Романы: Макс Геррман. «Они и город» («Sie und die Stadt»), Армин Бернер. «Облик городов» («Das Antlitz der Städte»); стихотворения: Эрнст Штадлер. «Маленький город» («Kleine Stadt»), Георг Тракль. «Запад» («Abendland»), Георг Гейм. «Демоны городов», «Город мучений», «Бог города» («Die Dämonen der Städte», «Die Stadt der Qual», «Der Gott der Stadt»).

\*\* Эта диссертация называлась «К вопросу о виде *Betula alba* L.» («Beiträge zur Kenntnis des Formkreises der Sammelart *Betula alba* L.») и была посвящена березе. Образ березы — один из основных в творчестве Моргенталера. Все более или менее значимые разговоры происходят непременно в тени березы. Кроме того, у него часто можно встретить сравнения типа «одинокий, как береза, стоящая на мысе», «руки, гибкие, как ветви березы» и т.д.

дах Моргенталера привлекала, в первую очередь, их незакрепощенность, свобода поведения. «Матахари», этот гимн жизни, поражает ярким колоритом. Пожалуй, это единственное «красочное» произведение Моргенталера, в прочих же преобладает бело-серо-черная гамма. Герман Гессе оценил «Матахари» очень высоко: «От некоторых страниц этой книги действительно веет первобытными лесами Восточной Азии, и в памяти того, кто был там, неминуемо воскресают сотни характерных шорохов, запахов, настроений, равно как страхи и прелести того сказочного, насыщенного и роскошного мира лесов, столь же увлекательного, сколь нагоняющего тоску и уныние»<sup>22</sup>. «Матахари» стала самой удачной книгой Моргенталера. Высоко оцененная критикой, она выдержала два переиздания и была переведена на английский и голландский языки. Помимо художественной стороны, своим успехом книга была обязана интересу к восточной культуре, распространенному в европейском обществе в начале XX в. Увлечение наивным искусством и идеализация «диких», неевропейских народов, ставшие чертой европейской культуры, Моргенталер отразил в «Матахари». «Арис показал мне людей, чудесных, счастливых людей, живущих в почти совершенном мире, и это было мне дорого вдвойне, ибо в то время нужда и смерть вгрызались в Европу, погрязшую в ненависти и нищете»<sup>23</sup>.

Но непродолжительная слава «Матахари» стала одновременно началом конца его писательской карьеры. Два последующих произведения «Я сам. Чувства» («Ich selbst. Gefühle») и «Воли, лето на юге» («Woly, Sommer im Süden»), опубликованных при жизни автора, ожидания публики не оправдали.

Сборник Ганса Моргенталера «Я сам. Чувства», появившийся год спустя, по структуре напоминает его первое произведение «Вы, горы». Он включает в себя короткие очерки, отражающие взгляды Моргенталера на жизнь, любовь, искусство и пр. Все эти тексты, в языковом отношении достаточно гетерогенные, по содержанию довольно плохо связаны друг с другом. Их объединяет лишь мотив разочарования и черный юмор, который с этого момента становится отличительной чертой творчества Моргенталера. Название этого сборника очень показательно, оно характеризует его творчество, обозначая лейтмотив абсолютно всех произведений. Автопортрет Намо в «Я сам...» напоминает картину Эдварда Мунка «Крик». В тексте сконцентрированы те элементы и варианты внутреннего надрыва, которые более экономно распределены по остальным его произведениям. «Я сам...» — это чувство, возрастающее до крика. Если в «Вы, горы», написанном в импрессионистическом ключе, Моргенталер следовал традициям

венского модерна, то его второй сборник по гамме настроений, способу восприятия окружающего мира и беспросветному пессимизму представляет собой достаточно яркий пример экспрессионистической литературы.

В творчестве Моргенталера книга «Я сам...» имеет лирического «двойника». Отдельным сборником стихотворения Моргенталера были изданы лишь в 1970-х годах — «Альпийская песня мертвых» («Totenjodel»). При жизни автора они печатались только в газетах. Тематически лирика Моргенталера полностью повторяет его очерки из «Я сам...». Вообще, подобное дублирование является характерной чертой его творчества, так как Моргенталер в разных формах описывает исключительно события своей жизни: очерки и зарисовки, лирика, роман, исповедальная повесть, — все они, в общем-то, повторяют друг друга, не говоря уже о двух сборниках «Убогая жизнь поэта» и «Намо, последний благочестивый европеец» («Намо, der letzte fromme Europäer»), которые Моргенталеру не удалось опубликовать при жизни и в которые должны были войти отрывки из ранее написанных произведений и писем.

Если как прозаик Моргенталер работал фактически в одном направлении с современными ему писателями, то как лирик он достаточно резко выделялся на фоне швейцарских поэтов, общей тенденцией которых в то время было реалистическое или же импрессионистическое изображение красот родной природы и абсолютная аполитичность. Моргенталер своими ассоциациями, образами и фантазиями разрушает стройную картину швейцарской идиллии. Единственным объектом, привлекающим внимание автора, является он сам — Намо. Лирический автопортрет Моргенталера представляет собой гротеск, карикатуру, под маской которой скрывается ощущение бесконечного одиночества, непризнанности и неподдельного страдания от отсутствия внимания и любви к нему:

Ich bin der kuriose Dichter Hans Morgenthaler.  
Jawohl! Der Vetter von Ernst, dem bekannten Maler.  
Ich habe Suppe auf dem Rock  
Und Nasentropfen auf dem Kragen,  
Sonst würd ich Dir, Schöne, mein Herz antragen,  
So aber in meine Wirtschaftsnot  
Darf ich es fast nicht wagen...  
Ich habe ein Leben wie ein Hund!  
So werde ich nie und nimmer gesund!..

Я забавный поэт Ханс Моргенталер.  
Да-да! Брат Эрнста, известного художника.

Мой пиджак испачкан супом,  
А воротник — каплями от насморка.  
Я бы подарил тебе, красавица, свое сердце,  
Но из-за нужды в деньгах  
Я на это вряд ли отважусь...  
Я живу, как собака!  
И никогда, никогда уже не буду здоровым!..

(Morgenthaler H. Dichtermisere. Zit. nach:  
*Fringeli D. Dichter im Abseits. S. 81*)

Моргенталер переходит от душевного крика к шутке, балансирует на границе между самоиронией и жалостью к себе. Он, кажется, не в состоянии писать о чем-нибудь еще, кроме своей болезни, своих физических недостатков, своем одиночестве и пустоте, которая его окружает. Герман Гессе следующим образом отзывался о болезненной склонности своего друга к саморефлексии: «Я вряд ли знаю другого такого одаренного человека, который все свои силы и талант направил бы на самоистязание и саморазрушение»<sup>24</sup>. Пессимизм и изображение полной бесперспективности в развитии этого мира роднят лирику Моргенталера с произведениями одного из наиболее значительных представителей экспрессионизма Георга Тракля. В изображении обоих авторов окружающий мир кажется скованным неизмеримой печалью, на всем лежит тень страха, безумия и смерти.

Совсем в иной манере Моргенталер писал прозаические произведения. Общая атмосфера, создаваемая ими, более спокойная, умиротворенная. В прозе сохраняются темы и мотивы, свойственные его лирике (смерть, одиночество, безумие, страх и т.д.), но совершенно исчезает ощущение внутреннего крика, надрыва, поэтому старые формы предстают здесь в новом свете. Это другой страх, другое одиночество, имеющие скорее не экзистенциальный, а романтический оттенок. Страх не перед жизнью, а перед природой несет с собой положительные эмоции, так как к нему примешивается восхищение перед разгулявшейся стихией. Одиночество Нато, героя прозаических произведений, — это одиночество романтика, протестовавшего против буржуазных понятий о морали и презиравшего общество за неспособность понять и по достоинству оценить его творчество. Одиночество же Нато, лирического героя, — это одиночество душевнобольного, насильно отделенного от внешнего мира.

В отличие от лирики, где для Моргенталера не существует ничего, кроме «него самого», в прозаических произведениях большее значение приобретает изображение внешнего мира. Однако природа в данном случае не является чем-то самоценным (как у

натуралистов или реалистов), а представляет собой способ изобразить внутренний мир главного персонажа — Нато. В этом подходе к написанию произведения чувствуется влияние импрессионизма, основной принцип которого «настаивать на впечатлении, на субъективном восприятии, на ощущении, сохраняя, однако, внешние источники впечатлений»<sup>25</sup>. В типично импрессионистической манере написаны рассказы, входящие в книгу «Матахари», целиком и полностью посвященную изображению живописных пейзажей индийских тропиков. В описаниях природы (как в «Матахари», так и в позднейшей прозе) совершенно отсутствует какой-либо анализ, размышления. Герой, Нато, не думает, а делится своими впечатлениями, оставляя без внимания все то, что связано с его социальной сущностью и собственно личными качествами. Значение в данный момент имеет лишь его эмоциональное состояние. В романе «Воли, лето на юге» («Woly, Sommer im Süden», 1924) описания природы встречаются повсеместно. «Солнце припекало, когда я после обеда шел по оттаявшей деревенской улице к дому моих друзей, расположенному в горах. Наверху, за оставшимися позади домами, утопая в снегах, еще царила настоящая зима; в тени и в низинах в воздухе, казалось, еще висела голубоватая снежная пыль, а то время как на солнце добродушно возвышались округлые горы, Вайсхорн и Шихорн, их тяжелые белые купола выделялись на фоне темного неба».

Этот пейзаж, впрочем, как и все остальные, обладает одной особенностью — он необыкновенно статичен. Природа, реальность превратились в застывшую картину, которую созерцает Нато. Сам он не вписан в пейзаж, он наблюдает его со стороны и как будто на некотором расстоянии. В восприятии природы принимает участие только один орган чувств — глаза. Слух, обоняние, осязание, кажется, совершенно атрофировались. Природу у Моргенталера можно воспринимать, как зрители воспринимают картины, висающие в музее.

В отличие от произведений французского импрессионизма с его перемещением субъекта на второй план, в творчестве Моргенталера ведущая роль остается за персонажем. Подобная установка на самовыражение была свойственна также и Оскару Уайльду, который, «выразив себя в своем искусстве, все остальное отодвинул или превратил в то зеркало, которое отражало этого новоявленного Нарцисса»<sup>26</sup>. Эти слова можно с полным правом отнести к творчеству Ганса Моргенталера. Вообще в произведениях Уайльда и Моргенталера много общего. Если сопоставить роман Моргенталера «Воли» и «Портрет Дориана Грея» Уайльда, то легко заметить, что при абсолютном различии форм творческие



установки обоих авторов в значительной мере схожи. Во-первых, полное отрицание нравственных ценностей, принятых в современном им обществе. Антивикторианский пафос Уайльда редко выражался очень явно, он был завуалирован тонким юмором и эффектными парадоксами. Причем фразы типа «мы живем в стране лицемеров» он вкладывал в уста явно порочных персонажей, в то время как Нато проповедовал свою жизненную программу от первого лица, откровенно и зло нападавая на мораль буржуазного общества и особенно институт брака.

К браку и к женщине как члену социума у Моргенталера было какое-то болезненное и противоречивое отношение, подкрепляемое подозрением, что с ранней юности он был болен сифилисом. Как выяснилось позже, это было игрой его воображения, но ее оказалось достаточно, чтобы навсегда отравить отношение Моргенталера к женщине. С другой стороны, образ рано умершей матери всегда был для Моргенталера идеалом женщины, который он искал на протяжении всей жизни. Таким образом, в творчестве Моргенталера выступает все то же старое, как мир, противопоставление женщины-«самки» и женщины-«музы». Это противопоставление наиболее наглядно выражено в романе «Воли, лето на юге», в котором Нато, автор и главный персонаж романа, рассказывает о своей любовной интриге с двумя женщинами одновременно — Воли, привлекающей его физиологически, и Элли, близкой ему по духу и интеллекту. Воспринимая женщину как существо низшего порядка, как самку, он отказывал ей в праве не только на творческий потенциал, но даже на понимание искусства. В то же время, явно противореча самому себе (внутренняя противоречивость, свойственная всему творчеству Моргенталера, во многом отражает болезненность его психики), Нато, литературный персонаж, и Нато, человек и писатель, стремился найти в женщине «духовную неординарность», мечтал о той «одной и единственной, которая может заменить для мужчины целый мир, мир с его сотнями тысяч еще не испробованных дурманов. Поиск этого идеала был для Моргенталера «полупрограммой, полумечтой, но на самом деле, к сожалению, совершенно безнадежным занятием», как называется один из его очерков в «Я сам». Только в последней исповедальной повести «В городе» Моргенталер, казалось бы, нашел свою мечту — Эрику\*, некий синтез Воли и Элли. Но и здесь не обошлось без противоречий: «Эрика, которую я идеализировал и

---

\* Прототипом явилась Маргарита Шмидт, жена друга Моргенталера, в которую он был влюблен и которая, оставив мужа, провела с ним последний год его жизни.

на которую молился, как на богиню-заступницу, вдруг спустилась с небес и превратилась в обычную земную женщину-мать»<sup>27</sup>.

Худшего оскорбления она не могла ему нанести. Материнство он находил омерзительным и недостойным мыслящих существ\*. Женщина, в представлении Моргенталера, должна быть «подругой художника», спутницей инакомыслящего человека. Как у женщины у нее есть прекрасная цель: помогать мужчине и находить удовлетворение в его развитии. Широта взглядов женщины, по мнению Намо, в первую очередь должна была затрагивать сферу свободного воспитания и свободной любви. Собственно, роман «Воли, лето на юге» посвящен именно тому, как Намо пытается привить эту широту взглядов Воли, которая как северянка, нешвейцарка в состоянии мыслить свободно, но как европейке («Все они были европейками, полными планов, знаний, алчности и — мыслей о замужестве») ей далеко до непринужденности и непосредственности восточных женщин, до той способности наслаждаться каждым моментом жизни, которая, по мнению Моргенталера, свойственна всем народам, не обремененным излишним багажом моральных установок. «Мне кажется в какой-то степени чудовищным рассказывать в Европе о том, что даже уличные проститутки в Баркоке кажутся божественными и чистыми, что, с моей точки зрения, добропорядочная европейская дама, девять или десять лет проучившаяся в школе, большая проститутка, чем та юная, прекрасная азиатка, играющая на своем обаянии и не умеющая ничего другого»<sup>28</sup>.

Противопоставление Европа — Восток (в мировом масштабе) или Швейцария — другие страны (в европейском) красной нитью проходит через все творчество Моргенталера. Будучи привязанным из-за болезни и недостатка средств к ненавидимому им клочку земли («нашему карлику», как называет он Швейцарию), Намо всегда с особой бережностью обращался со всем, проникающим извне, и чересчур активно презирал свое, швейцарское. Это стало принципом его жизни. Все, что было связано со Швейцарией, в его представлении носило на себе клеймо второсортности. Так, например, чуть ли не самой положительной характеристикой Воли являлось то, что она не была швейцаркой: «Я должен еще добавить, что Воли, о чем говорит уже ее имя, не была тяжелой швейцаркой, руками, ногами и всем своим существом увязшей в

---

\* В творчестве Моргенталера встречаются лишь мужские и женские образы и абсолютно отсутствуют детские. Даже в повести «В городе», где Моргенталер достаточно подробно описывает свое детство, ребенок не выглядит ребенком, так как он чересчур склонен к саморефлексии.

этом маленьком клочке земли, а будучи северянкой, имела представление о широком мире и его жизненных законах».

Жить, руководствуясь своими ощущениями, стремиться испробовать как можно больше дурманов этого мира, писать, что чувствуешь — эти гедонистические теории Моргенталера кажутся перефразированной жизненной программой лорда Генри («Портрет Дориана Грея»), который говорил о превосходстве красоты над нравственностью, о наслаждении жизнью, очищенной от морали. «Жить с ней, вероятно, было бы большой радостью, которая продолжалась, может, больше недели или даже двух», «Знает ли бык, что он делает, когда забирается на корову? О, Натто, неужели ты думаешь, что он тоже должен испытывать уколы совести?» — подобные замечания, в огромном количестве встречающиеся в романе, зачастую кажутся не совсем искренними, слишком ощутим в них налет эпатажа и бравады, намерения побольнее ужалить общественную нравственность. На стилистическом уровне в творчестве Моргенталера и Оскара Уайльда есть еще одна общая черта — склонность к афористичности. «Искать — значит жить, найти — значит умереть», «Великое возникает только из великого, а высокое из глубокого, и первый шаг к компромиссу — это одновременно первый шаг из рая» и т.д. Но афоризмы Натто в значительной степени проигрывают парадоксальным и остроумным высказываниям лорда Генри.

Наиболее значительное влияние на прозу Ганса Моргенталера оказало искусство венского модерна. Писателей Венской школы (и Моргенталера) больше всего интересовал индивидуальный опыт человека, находящегося в психологически конфликтной ситуации. Для них была важна не столько социальная роль их персонажей, сколько их настроения, чувства, эмоции. В этом сказывается влияние философа Эрнста Маха, который определял «Я» как «комплекс воспоминаний, настроений, чувств»<sup>29</sup>. Подобная интерпретация человека выразилась прежде всего в форме произведений: тяготение к небольшим по объему произведениям как отражение непосредственных, сиюминутных впечатлений или внезапных воспоминаний; большой популярностью пользовались автобиографические зарисовки. В отличие от французского импрессионизма, в Венской школе больший акцент делался на личности, нежели на внешнем мире. Отсюда потребность более подробного рассмотрения внутреннего мира персонажа, композиционно отразившаяся в том, что писатели довольно часто прибегают к приему внутреннего монолога (А.Шницлер, С.Цвейг), сравнительно недавнего литературного изобретения, или к многократно апробированному в литературе приему — раскрытию

внутреннего мира посредством писем (Г. фон Гофмансталь, С.Цвейг). Все эти приемы широко представлены в творчестве Моргенталера. Часто вместо внутреннего монолога Нато прибегает к внутреннему диалогу, что еще больше подчеркивает нестабильность, раздвоенность его психики.

Большое влияние как на литературу Венского модерна, так и на творчество Моргенталера оказали работы Зигмунда Фрейда. У Шницлера и Цвейга в объяснении какой-либо психологической ситуации зачастую преобладает эротическая мотивировка. Что касается Ганса Моргенталера, то его отсылка к теории Фрейда о неконтролируемом подсознании, которое можно «укротить» посредством расшифровки снов, настолько явная, что это граничит с иронией. Так, например, Воли снится сон, что за ней гонятся двое обнаженных мужчин с хоботками на лице; Воли вбегает в дом, быстро поднимается по лестнице и внезапно в одном из догнавших она узнает Нато. В романе неоднократно встречается образ зверя, живущего в человеке и «запертого за стеной мудрости и разума», а также абсолютно прозрачные по своему содержанию эротические сны. Помимо влечения к Эросу, Нато владеет также влечением к Танатосу (в одном из своих снов он совершает самоубийство). Такое буквальное следование психоанализу можно, вероятно, объяснить тем, что Моргенталер был знаком с ним не только в теории.

В тот же год, когда вышел роман «Воли, лето на юге», Моргенталер перенес тяжелейший душевный кризис. Автобиографическую повесть «В городе» («In der Stadt»), написанную в 1924 г., отличает совершенно другое настроение. Моргенталер хотел рассказать о своей жизни, о своей болезни. Форма классического «романа воспитания» его не удовлетворяла, поэтому он обозначил жанр этого произведения как «исповедь». Небольшие главки, рассказывающие о жизни Карла фон Альмена (Нато), часто прерываются лирическими отступлениями и «чувствами» à la «Я сам». Эта книга — частично роман, частично история болезни, частично жалоба на зачумленный Город, жалоба одиночки-эгоцентрика на невнимание и даже презрение окружающих к нему самому и к его работе. Он требовал признания и любви от людей, к которым сам всю жизнь относился с презрением, требовал любви у ненавидимой им Швейцарии: «Почему, Европа; почему, трижды разумная родина, даешь ты своему сыну все, все, что нужно для жизни, кроме того единственного, самого необходимого — любви»<sup>30</sup>.

Нато постоянно ощущал потребность в любви, одновременно отталкивая ее («Мое ближайшее окружение считало меня женоненавистником, что совершенно не соответствует истине»). Как

писал сам Моргенталер, в его жизни было только две больших любви: любовь к горам («Höhenrausch») и любовь к женщинам («Liebesrausch»). Болезнь разрушила и то и другое, оставив ему в утешение только любовь к работе («Arbeitsrausch»): «С дрожью наслаждения я чувствую, что значит быть художником и до самой смерти верно служить своему внутреннему голосу даже ценой полного одиночества, лишившись всех радостей земного счастья»<sup>31</sup>.

В 1925 г. после неудавшейся попытки самоубийства Моргенталер был помещен в клинику для душевнобольных. Пройдя психиатрическое лечение, он пытается издать собрание сочинений под общим названием «Нато, последний благочестивый европеец, его жизнь, попытки и стремления». Снова нервный срыв, попытки самоубийства, помещение в психиатрическую клинику. С этих пор вся его жизнь представляет собой чередование психиатрических больниц и курортов. Ганс Моргенталер умер от туберкулеза 16 марта 1928 г. в Берне.

Швейцарский поэт и прозаик Курт Марти дал следующую характеристику этому писателю: «Нато, человек чувств, поэт чувств и, наконец, жертва своих разрушительных чувств»<sup>32</sup>. Существует достаточно много причин объяснения того, почему такой «занимательный писатель», как Ганс Моргенталер, долгое время оставался незамеченным. Возможно, он был слишком погружен в себя и в свои личные проблемы, возможно, из-за его несколько грубоватого стиля и манеры описывать чересчур откровенные подробности, которую современная ему критика считала мало подходящей для элитного общества. Возможно, причина заключается в его ранней смерти и в забвении, которому его предали современники. На фоне литературы его знаменитых современников, таких, как Г.Гессе, творчество Ганса Моргенталера отходит на второй план. «Книги Нато свидетельствуют о поисках жизни и любви; постоянная неудовлетворенность результатами этих поисков делает невозможной художественную зрелость и завершенность произведений»<sup>33</sup>. В 1966 г. Курт Марти опубликовал книгу «Швейцария и ее писатели — писатели и их Швейцария» («Die Schweiz und ihre Schriftsteller — die Schriftsteller und ihre Schweiz»), в которой впервые после долгих лет забвения появилось имя Ганса Моргенталера. Четыре года спустя вышел сборник стихотворений Моргенталера «Альпийская песня мертвых» («Totenjodel»). С этого момента начинается воскрешение интереса у немецкоязычной критики к творчеству Моргенталера. Этот интерес можно, видимо, объяснить тем, что в эпоху, когда чувства кажутся лишними и человеку грозит опасность ограничиться функциями машины, возникает потребность в духовности и любви.

- 1 *Marti K.* Warum wieder Hamo? // *Morgenthaler H.* Woly, Sommer im Süden. Zürich, 1975. S. 202.
- 2 *Замонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 113.
- 3 *Morgenthaler H.* In der Stadt. Zürich, 1982. S. 21.
- 4 Ebenda. S. 17.
- 5 *Guggenheim K.* Heimat oder Domizil. Zit. nach: *Fringeli D.* Von Spitteler zu Muschg. Basel, 1975. S. 125.
- 6 *Morgenthaler H.* In der Stadt. S. 12.
- 7 *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. СПб., 1994. С. 5.
- 8 *Morgenthaler H.* Woly, Sommer im Süden. 1982. S. 83.
- 9 *Morgenthaler H.* In der Stadt. S. 16.
- 10 *Morgenthaler H.* Ihr Berge. Zürich, 1996. S. 89.
- 11 *Morgenthaler H.* Woly, Sommer im Süden. S. 53.
- 12 *Morgenthaler H.* In der Stadt. S. 26.
- 13 Neue Zürcher Zeitung. 1916. 19.12.
- 14 Brief an Bernard Lautenburg // *Morgenthaler H.* Hamo, der letzte fromme Europäer. S. 46.
- 15 *Morgenthaler H.* Ihr Berge. S. 11.
- 16 ders. In der Stadt. S. 25.
- 17 ders. Ihr Berge. S. 11.
- 18 Ebenda. S. 83.
- 19 Ebenda.
- 20 *Morgenthaler H.* Matahari. Zürich, 1987. S. 139.
- 21 Ebenda. S. 138.
- 22 Zit. nach: *Fringeli D.* Dichter im Abseits. Zürich, 1974. S. 208.
- 23 *Morgenthaler H.* Matahari. S. 25.
- 24 Zit. nach: *Fringeli D.* Dichter im Abseits. S. 83.
- 25 *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. М., 1980. С. 52.
- 26 Там же. С. 193.
- 27 In der Stadt. S. 143.
- 28 *Morgenthaler H.* Matahari. S. 121.
- 29 *Mach E.* Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss des Physischen zum Psychischen. Zit. nach: *Hoffman R.* Grundlagen. Stile. Gestalten der deutschen Literatur. Berlin, 1996. S. 325.
- 30 Zit. nach: *Fringeli D.* Dichter im Abseits. S. 86.
- 31 Zit. nach: *Fringeli D.* Dichter im Abseits. S. 69.
- 32 *Marti K.* Warum wieder Hamo? // *Morgenthaler H.* Woly, Sommer im Süden. S. 198.
- 33 Ebenda. S. 202.

## ГЛАВА 6

### ФРИДРИХ ГЛАУЗЕР

Фридрих Глаузер (Friedrich Glauser, 1896–1938) принадлежит к плеяде швейцарских писателей первой половины XX в., полузабытых или не принимавшихся всерьез при жизни и заново открытых только в 60–70-е годы, с опозданием на добрую треть столетия. Среди них — Роберт Вальзер, Ганс Моргенталер, Людвиг Холь и другие, менее известные. Их «вина», как и «вина» Глаузера, в том, что они отказывались от «преждевременного примирения» (Л.Холь) с действительностью, тяготели к изображению изъянов общественного устройства, изломов человеческих судеб, осмеливались идти против течения.

Долгое время Глаузера считали писателем «в высшей степени не швейцарским», он не вписывался в картину гельветской словесности, пораженной вирусом областнического самолюбования. В историях немецкоязычной литературы, созданных в 1930–1950-е годы, его имя даже не упоминается. Специалистам его книги и публикации в периодике были, надо думать, известны, но в расчет не принимались — слишком уж противоречили они представлениям о том, какой подобало быть швейцарской литературе.

«Нешвейцарским» было не только творчество писателя, «нешвейцарской» была и его жизнь, его человеческая судьба. Глаузер был неудачником, аутсайдером, изгоем. Однако именно этому неудачнику швейцарская литература обязана, как теперь выяснилось, удачнейшими произведениями, созданными в конце 1920-х и в 1930-е годы. Добившиеся признания писатели областнической ориентации (Э.Цан, Я.К.Геер, Г.Федерер) претендовали на право называться реалистами, наследниками Готфрида Келлера; Глаузер же, ни на что не претендуя, реалистом (в широком понимании этого слова) *был*. «Если сравнивать Глаузера с его современниками, то лишь немногие могут стать вровень с ним», — констатирует Хуго Лебер<sup>1</sup>, один из инициаторов «второго открытия» писателя. А другой швейцарский критик, Дитер Фрингели, называет Глаузера «одним из самых глубоких и точных портретистов в новейшей немецкоязычной литературе»<sup>2</sup>.

Изучение творческого наследия писателя продолжается. Еще нет более или менее полного, научно выверенного собрания сочинений, но уже существует несколько собраний наиболее читаемых произведений Глаузера, вышли в свет его письма<sup>3</sup>, появилось несколько тщательно документированных биографий<sup>4</sup>, выходят переводы его книг на другие языки, в том числе и на русский<sup>5</sup>. И все же и в Швейцарии, и в других странах Глаузера знают в основном по его детективам, которые без конца переиздаются и пользуются неизменным читательским спросом.

Глаузер вообще многообразен. Вначале он пытался воплотить свой жизненный опыт в произведениях автобиографического плана с сильным лирическим началом. Ему было о чем рассказать: жизнь писателя являет собой цепь нескончаемых злоключений и выглядит кошмаром на фоне традиционного швейцарского благополучия. Он знал Швейцарию не с парадного входа, он изучал ее в приютах, больницах, сумасшедших домах, исправительных заведениях, куда он раз за разом попадал за строптивость и неподчинение «порядку». «Собственно говоря, доволен я был только тогда, когда сидел в тюрьме или в сумасшедшем доме», — скажет он о себе в конце короткой жизни. Трагизм этих слов сопоставим разве что с грустными признаниями другого швейцарского писателя, Роберта Вальзера, который отказывался покинуть приют для душевнобольных, чувствуя себя там в относительной безопасности: действительность казалась ему страшнее сумасшедшего дома.

Как и Вальзер, Фридрих Глаузер не был экстравагантной личностью, «человеком беспорядка», бродягой по призванию, он тоже хотел только одного: быть полезным людям, выполнять в обществе ту роль, к которой чувствовал душевную склонность. Но всякий раз он снова оказывался, говоря его собственными словами, на «задворках общества», и виновато в этом было не только сытое, лишённое внутренней динамики, безжалостное к аутсайдеру общество, которое высокомерно отворачивалось от всего, что говорило о боли, болезни, страдании, смерти; виноват был и он сам, никогда не делавший из себя страдальца за «правое дело», мученика. Какая-то сила в нем толкала его к страждущим, обездоленным, отверженным. Его бедой и проклятием были наркотики, к которым он пристрастился в юности, когда лечился от болезни легких. Еще одной его страстью было творчество, писательство, которое он не мыслил без погружения в глубины экзистенциальных проблем, сопровождающих человека на его жизненном пути. «Я должен копать глубоко, чтобы в конце концов добраться до освежающих меня источников, — писал он. — Прежде всего я



должен забыть и отбросить то, что ценил до сих пор. Только бы избавиться от этого ужасного чувства пустоты и бесполезности»<sup>6</sup>. Глаузер упорно отстаивал свою концепцию искусства, выстроенную на фундаменте со-страдания и со-участия, полагая, что без них немислимы полнота и цельность бытия. Свою болезненную тягу к «катастрофам», к житейским «срывам» он объяснял желанием преодолеть однозначность и односторонность безбедного существования. «Я искал страдания, искал, разумеется, неосознанно, какая-то частица моего “я” нуждалась в нем, — писал он, признаваясь, что «катастрофы» странным образом его успокаивали, избавляли от чувства смутной вины. — Только через страдание я снова вступал в тот тесный контакт с жизнью, который был мне совершенно необходим»<sup>7</sup>.

О своей жизни Глаузер рассказал в предельно краткой автобиографии, которую стоит привести целиком:

«Родился в 1896 г. в Вене от матери-австриячки и отца-швейцарца. Дед по отцовской линии был золотоискателем в Калифорнии (*sans blague*)\*, а по материнской — надворным советником (хорошенькая смесь, а?). Начальная школа, три класса гимназии в Вене. Потом три года закрытая школа в сельской местности, в Гларисегге. Следующие три года — коллеж в Женеве (*Collège de Genève*). Оттуда исключен незадолго до выпуска за критическую статью о сборнике стихов тамошнего учителя и поэта. Аттестат зрелости получил в Цюрихе. Один семестр изучал химию. Затем дадаизм. Отец решает поместить меня в закрытый пансион и отдать под опеку. Бегство в Женеву. Остальное вы можете прочитать в очерке “Морфий”. В течение года интернирован в Мюнзингене. Побег. Год в Асконе. Арест из-за мо (морфия. — *V. C.*). Принудительное возвращение в интернат. Три месяца в Бургхельцли (контрэкспертиза, так как Женева объявила меня шизофреником). 1921–1923 годы в Иностранном легионе. Потом мойщик посуды в Париже. Шахтер в Бельгии. Позднее семинар в Шарлеруа. Снова мо. Интернирован в Бельгии. Пересылка в Швейцарию. Год заключения в Вициле. Затем в течение года — подсобный рабочий в плодово-ягодном питомнике. Курс психоанализа (год), одновременно работал в плодово-ягодном питомнике в Мюнзингене. Садовник в Базеле, потом в Винтертуре. В это время написан роман об Иностранном легионе (1928–1929). 1930–1931 гг. — годовичные курсы садоводства в Эшберге. Июль 1931 г. — повторный курс психоанализа. С января по июль 1932 г. — “свободный художник”» (красиво сказано!) в Париже. Поездка к отцу в Мангейм.

---

\* Кроме шуток (*фр.*).

Там за поддельные рецепты арестован и доставлен в Швейцарию. С 1932 по май 1936 интернирован. Et puis voilà. Ce n'est pas très beau? mais on fait ce qu'on peut\*»<sup>8</sup>.

Многое в этой заметке, пронизанной иронией и горечью за удавшуюся жизнь, требует расшифровки и дополнительных разысканий. Но основные вехи намечены точно. Заметка была написана для журнальной врезки, предварявшей публикацию романа об Иностранном легионе. Это случилось в июле 1937 г., за полтора года до смерти Глаузера. Это время было заполнено не только новыми скитаниями и настойчивыми (всегда добровольными) попытками избавиться от пагубного пристрастия к наркотикам, но и интенсивной литературной работой. Он становится членом Союза швейцарских писателей, работает сразу над несколькими произведениями, задумывает несколько новых детективных романов, начинает писать развернутую автобиографию. Чтобы избавиться, наконец, от опеки, он решает официально вступить в брак со своей давней подругой и спутницей Бертой Бенгель. Поскольку в Швейцарии объявленному недееспособным Глаузеру сделать это практически невозможно, он с невестой, немкой по происхождению, отправляется в Италию Муссолини, полагая, что там ему удастся быстрее уладить все формальности, а заодно и отдохнуть. Но процедура затянулась, начались финансовые затруднения, обострились болезни, и Фридрих Глаузер скончался в Нерви, близ Генуи, 8 декабря 1938 г. Свадьба, назначенная на 9 декабря, так и не состоялась. Судьба и тут жестоко обошлась с бездомным скитальцем, который, несмотря на все старания, так и не сумел обрести свое место под солнцем.

Но свое место в литературе Глаузер отстоял вопреки ударам судьбы и сопротивлению среды.

У благополучной Швейцарии были основания не любить своего «блудного сына». Писатель и окружение, причем окружение нередко самое ближайшее, как говорится, на дух не переносили друг друга. Трагическая судьба писателя была предопределена уже в детские и юношеские годы. Ранняя смерть матери (1900), непомерная строгость и педагогическая беспомощность отца, человека властного и жесткого, не могли остаться без последствий: едва достигнув совершеннолетия, Глаузер порвал со своим окружением, с семьей, стал отщепенцем, изгоем. Особенно тяжело подействовала на него смерть матери. «Единственное, на что мне иногда хочется пожаловаться — писал он уже в зрелом возрасте своей подруге, — это на то, что моя мать умерла, когда мне было четыре

---

\* Вот так. Не очень красиво? Но делаешь то, что можешь (фр.).

года. И я всю жизнь тыкался носом то туда, то сюда в поисках матери. Родины у меня тоже нет, мне было только тринадцать лет, когда я очутился в Швейцарии. Австрия стала для меня чужбиной... Знаешь, иногда просто ужасно осознавать, что у тебя ничего нет, что ты нигде не чувствуешь себя дома»<sup>9</sup>. Невзирая на тонкую душевную организацию и рано проявившуюся художественную одаренность сына, Глаузер-старший настойчиво пытался сделать из него благонамеренного и законопослушного бюргера, каким был сам, силой и принуждением втискивал его в прокрустово ложе «нормы», а когда ему это не удалось, потребовал учредить над ним опекунство, в письме в полицейское управление Цюриха называл его лжецом и симулянтом, а позже, в 1935 г., требовал от опекуна «для своей собственной безопасности и ради блага общества» изолировать Глаузера от общества пожизненно.

От родителей не отставали врачи-психиатры. Их диагноз: Глаузер — психопат, морфинист. В глазах окружения он — мелкий ворышка, рафинированный бездельник, негодяй, способный своим ловким обхождением вводить людей в заблуждение. Он не отвечает за свои поступки и потому должен быть изолирован от общества. И никому нет дела до того, что известный тогда писатель Я.К.Геер аттестует (по просьбе опекунского совета) начинающего писателя совсем по-другому — пишет о «необычайно рано созревшем таланте», о мастерском владении литературной формой.

Власти следили за каждым шагом своего подопечного и при каждом удобном случае старались упрятать его в тюрьму или сумасшедший дом за любой, даже безобидный проступок. Глаузер сопротивлялся отчаянно, иногда не выбирая средств. Зависимость от наркотиков загнала его в порочный круг: приступ депрессии, поиски морфия, больница или интернат, курс отвыкания, выписка или бегство, очередной «срыв» — и все повторяется с роковой неотвратимостью.

В сверхлапидарной автобиографии на фоне сменяющихся друг друга приютов, интернатов и больниц бросаются в глаза два момента — соприкосновение Глаузера с дадаизмом и курсы психоанализа. Взросление писателя пришлось на трудное время в истории Европы — время Первой мировой войны. Война, обошедшая Швейцарию стороной, всколыхнула ее литературу, вдохнула в нее интенсивность переживания и жгучий интерес к современности. Ощутимый вклад в оживление закосневшей на рубеже веков литературной жизни внесли многочисленные зарубежные литераторы, покинувшие свои страны и осевшие в нейтральной Швейцарии — здесь еще можно было без особого труда выступать против войны и проповедовать самые разные теории и взгляды. Цюрих, куда

попал Глаузер, был в то время чем-то вроде «второго Парижа», международным культурным и политическим центром. Экспрессионисты, дадаисты, авангардисты пропагандировали здесь свое искусство. Людей разных политических взглядов объединяло одно: неприятие войны, пацифизм. Благодаря тому, что Швейцария служила своего рода «перекрестком Европы», их деятельность приобретала большой резонанс.

Правда, сами швейцарцы предпочитали держаться в стороне от бурлившего на их территории литературного водоворота. Дадаизм, например, не оказал никакого влияния на швейцарскую литературу. Глаузер был, пожалуй, единственным швейцарцем в кругу дадаистов, но и на его творчестве увлечения молодости сказались мало. Специальностью Глаузера, человека европейски образованного, владевшего несколькими языками, были макаронические стихи. С ними он выступал в «Кабаре Вольтер» вместе с Тристаном Тцара, Рихардом Хюльзенбеком, Хуго Баллем и др. Из «Воспоминаний о Дада», написанных в 1931 году, видно, что Глаузер относился к дадаистам более чем сдержанно, испытывая глубокую симпатию только к своим друзьям — Хуго Баллю и Эмми Хеннингс, которые хотя и были среди инициаторов движения, но его правоверными адептами так и не стали.

Сложнее обстоит дело с влиянием психоанализа. Глаузер шел к психиатрам как пациент, страдающий вполне определенным заболеванием. Сеансы психоанализа ему, правда, не помогли, скорее наоборот. Не зря же, обращаясь к литературным критикам, он призывал их «слегка потрепать психиатров» и сказать им «четко и ясно, что вмешательство в психику, игра с человеческой судьбой, практикуемая этими господами, — опасная игра»<sup>10</sup>. Но сеансы психоанализа не прошли бесследно для Глаузера-художника: они стимулировали его интерес к подсознательному, к глубинам души, к ее таинственной диалектике. Однако Глаузер никогда не дискредитировал разум, как это сплошь и рядом делали приверженцы «глубинной психологии»<sup>11</sup>, и ни при каких обстоятельствах не отрывал психику человека от социальных условий. Его способность творить целостный образ человека видна не только в романах, но и в «малой прозе» — рассказах и автобиографических очерках.

Искусство Глаузера не было интровертивным, он умел трезво и пристально взглядываться не только в себя, но и в окружающий мир. Это его качество с блеском проявилось в первом большом произведении — романе об Иностранном легионе «Гуррама» («Gourrama», 1928–1929). Жизненный опыт, обретенный Глаузе-

ром во время службы в Гурраме, маленьком французском форте, затерянном в песках марокканской пустыни, доведен здесь до такой степени художественного обобщения, что стал как бы образом эпохи. Для Глаузера-человека этот опыт был крайне тяжелым (приступы отчаяния, попытка самоубийства, болезни, нравственные страдания), для Глаузера-художника — чрезвычайно плодотворным.

Форт «Гуррама», в котором собрались отверженные, бежавшие от себя, от своего прошлого люди, — это замкнутый в себе мир, живущий по собственным законам, жестоким и бесчеловечным. Законы эти, правда, удивительно напоминают — не формой, а сутью — «правила игры» в уважаемом обществе. Гуррама, по существу, — карикатурная модель этого общества. Иностран- ный легион, как известно, — часть французской армии, инстру- мент колониальной политики, у него есть своя — достаточно бес- славная — история, но Глаузер не заинтересован в выяснении этой истории. «Гуррама» — не антиколониальный роман. Форт в раскаленной марокканской пустыне нужен писателю как замкну- тое эпическое пространство, изолированное от внешней среды ес- тественными условиями и военным регламентом. Это пространст- во, в котором жизненные противоречия выступают в уродливо- гипертрофированной форме, служит местом испытания героя, от- стаивающего свое право оставаться человеком.

С поразительной достоверностью рисуя жизнь отщепенцев, прозябающих в удручающей внутренней изоляции, Глаузер не стремится вызвать отвращение к ним, так как понимает: Гуррама не оставляет человеку возможности самоосуществления. Легионе- ры служат чужому государству и целям, к которым совершенно равнодушны, получая взамен прожиточный минимум и возмож- ность подвести черту под прошлым, но не возможность начать все сначала. Каждый из них в безнадежном положении, но понимают это не все, а только «духовная аристократия», к которой относит себя и капрал Лёс, главное действующее лицо романа.

Линия капрала Лёса проходит через весь роман, определяя его субъективно-эмоциональную окраску. Но перед нами не роман- автобиография. Рядом с судьбой главного героя показаны судьбы множества людей, жизнь большого коллектива. В заглавие рома- на недаром вынесено название форта, а не имя главного героя (как, например, в романах Роберта Вальзера). История одиночки и история коллектива рассказываются параллельно, иногда линии пересекаются, сталкиваются — тогда нарастает драматизм дейст- вия, ведущий к взрыву страстей, к кризису.

В основе жизни личности и жизни коллектива лежит одинаковый ритмический рисунок — тягучесть равнодушия, нарастание тревоги, взрыв эмоций, бунт (или драка), потом снова затишье и равнодушие. Этот же принцип положен и в основу композиции романа, который состоит из трех частей, озаглавленных соответственно «Будни», «Лихорадка», «Разрешение». Внутри каждой части кризис индивида предшествует кризису коллектива. Сначала тучи сгущаются над Лёсом, он попадает в карцер и пытается покончить с собой, но болезнь сердца и заступничество друзей спасают его от военно-полевого суда и дальнейшей службы в легионе. В госпитале он узнает о жестоком бунте, после которого сменяется начальство: на место крикливого, но добродушного приходит более жесткий командир и с помощью военно-полевого суда наводит «порядок» — до очередного, быть может, еще более страшного взрыва...

Лёс, как и сам Глаузер, попадает в Иностраннный легион не по своей воле. Но он не бежит от себя, от своего прошлого, как подавляющее большинство его сослуживцев, а, наоборот, ищет себя, пытается разобраться в причинах своей неприкаянности. Он честен, порядочен, отличается душевной мягкостью и необычайной для легионеров интеллигентностью. Капрал Лёс человечен с товарищами (что нередко вынуждает его, заведующего складом, прикасаться к запасам казенного вина), с арабской девушкой Зено, с начальством и подчиненными. Все свои сбережения он отдает старику-арабу, чтобы тот мог купить маленький земельный участок. Это вызывает сплетни и кривотолки в лагере. И без того шаткое положение Лёса в Гурраме осложняется, возникает кризисная ситуация, которая разрешается попыткой самоубийства.

Глаузер, несомненно, отдавал себе отчет в сложности взаимоотношений личности и среды, характеров и обстоятельств. Об этом говорят его усилия соотнести в структуре романа две линии — линии Лёса и линии Гуррамы. Ни одна из этих линий не получает перевеса. Тяга к синтезу субъективного и объективного, личного и сверхличного — одно из коренных свойств художественного метода писателя. Развернутое изображение жизненных обстоятельств соединено в «Гурраме» с началом лирическим и драматическим. Образ Иностранного легиона в романе становится символом мира, обрекающего людей на трагическую разобщенность и одержимость «демоном скуки». Сила поэтического обобщения такова, что распространяется и на сегодняшнюю действительность. «Люди не связаны больше общими идеями, ни в области религии, политики или морали, ни в какой-либо иной области, — пишет исследовательница творчества Глаузера

Э.Якш. — Одиночки или небольшие группки единомышленников создают мировоззрения, претендующие на всеобщность. Люди разобщены. Отношения между ними остаются поверхностными, каждый живет в одиночку. Кажется, будто весь мир превратился в Иностраннный легион»<sup>12</sup>.

В романе неоднократно упоминается имя Марселя Пруста — капрал Лёс с упоением читает «В поисках утраченного времени». Сам Глаузер тоже не раз признавался, что в пору работы над «Гуррамой» находился под сильным влиянием Пруста<sup>13</sup>. Но подражателем он не был, он усвоил из Пруста то, что «срабатывало» в его собственной художественной системе. Его стиль не похож на стиль Пруста, в нем нет той текучести, нет торжества детали, микрокосмоса памяти над макрокосмосом реальной жизни. Глаузера привлекал в Прусте секрет оживления прошлого, техника художественного постижения сокровищниц памяти. Роман создавался не по свежим следам. Впечатления от службы в Иностранном легионе успели потускнеть, и требовалось определенное усилие, чтобы оживить их, заставить засверкать всеми гранями. Выработать это искусство Глаузеру помог — наряду с другими писателями<sup>14</sup> — Марсель Пруст.

Глаузер знал, как сильно внутреннее состояние человека окрашивает его восприятие мира. Природа в глазах легионеров утратила единство, цельность, она воспринимается сквозь призму опустошенности. Экзотические марокканские пейзажи кажутся им неестественными, враждебными, нереальными — куда реальнее для них «пейзажи памяти», картины прошлой жизни, в которой еще «журчала вода и зеленели луга». А здесь даже зелень редких оазисов на фоне безжизненной серой пустыни кажется ядовитой — как на аляповатых почтовых открытках. У Роберта Вальзера природа была поводом для поэтических рефлексий; у Майнрада Инглина она подавляет человека мощью и красотой, подчиняет его своим законам. У Глаузера достигается синтез человека и природы, человек включен в ее извечный круговорот.

Глаузер в меньшей степени, чем Роберт Вальзер, использует монологические формы самовыражения (дневники, письма, риторические обращения, внутренние монологи). «Работа души» (Л.Н.Толстой) раскрывается у него более опосредованно, в диалогах и поступках действующих лиц. Своеобразие его поэтики во многом обусловлено особенностями характера и дарования художника, его жизненным опытом. «Гуррама» — роман нового типа, напоминающий скорее художественный очерк, чрезвычайно точный в раскрытии исторически и географически вполне «реальной» реальности, глубокий в самораскрытии личности и потому

поднимающийся до высот художественного обобщения. Глаузер не вводит в повествование занимательной интриги и не позволяет «романическим» условностям и надуманным конфликтам вытеснить из фактуры произведения правду жизни. Избегает он и главного порока швейцарской словесности — прямой дидактичности, деления героев на положительных и отрицательных, упрощенно-однозначных представлений о добре и зле. Из всех персонажей романа только садист Каттанео да болезненно честолюбивый Мори лишены положительных качеств; остальные, даже те, кто причиняет зло окружающим, показаны одновременно и как жертвы — обстоятельство или других людей, которым они вынуждены подчиняться. Глаузер судит и обличает не отдельных людей, а наличное мироустройство, механизм, который подавляет в человеке человека, раскрепощает в нем зверя.

«Гуррама» — несомненно, лучший роман Глаузера и один из лучших романов швейцарской литературы 1920-х годов, в чем-то сопоставимый с создававшимися примерно в то же время романами Т.Манна «Волшебная гора» и Г.Гессе «Степной волк» (во всех случаях герой попадает в некое замкнутое пространство, круто меняющее его судьбу). Это произведение новаторское и по форме, и по остроте постановки актуальных проблем. «Одиночество потерпевшего крушение человека... никогда не изображалось в швейцарской литературе с такой пронзительно-оригинальной безусловностью, как в романе Глаузера “Гуррама”»<sup>15</sup>.

Швейцария оказалась не в состоянии воспринять это новаторское произведение. При жизни автора роман так и не дошел до читателя. (Публикация сокращенного варианта мелкими порциями в журнале «АВС» не в счет.) Крохотным тиражом он был опубликован только в 1940 г.

Форма автобиографического повествования соответствовала характеру дарования Глаузера: он умел «сгущать образы и картины, вкладывать в них метафорический, инносказательный смысл. В этом же ключе написана повесть «В сумерках» («Im Dunkel», 1937), работу над которой он начал в 1933 г., через несколько лет после окончания «Гуррамы». Здесь совпадают не только факты биографии автора и героя, но даже имена: повествователя зовут Фред, Фредерик. Действие происходит в Париже, где комиссованный из Иностранного легиона герой работает мойщиком посуды в ресторане, и в бельгийском городе Шарлеруа, куда он попадает, выгнанный из ресторана за раздоры с шеф-поваром. Повесть, как и роман, долго не удавалось напечатать (в конце концов, она была напечатана в журнале с крайне ограниченным кругом читателей).



Швейцарская литература упорно отторгала Глаузера, видя в нем чужеродное тело. Однако Глаузер не смирился с поражением. С неменьшим упорством он искал выхода из изоляции, искал своего читателя. Эти поиски привели его к детективному роману.

Какие причины побудили Глаузера, уже, по сути дела, сложившегося художника, со своим видением мира и своим почерком, обратиться к детективному жанру? Их несколько. Первая и важнейшая — естественное желание пишущего найти своего читателя, свою аудиторию. Пока что такой аудитории у Глаузера не было. «Вы морщите нос из-за того, что я пишу детективные романы? — говорит он в одном из писем. — Позвольте мне сказать несколько слов в свое оправдание... Вы станете смеяться надо мной, если я признаю, что даже самые глупые свои детективные истории я вынашиваю иногда по полгода, пока не сочту, что они созрели... Я не стремлюсь к тому, чтобы меня принимали всерьез литературные бонзы. Я хочу завоевать читателей, которые обычно читают Куртс-Малер и Джона Клинга... Понимаете, я хорошо знаю этих людей, они были моими товарищами, и я горжусь, когда они читают ту или иную мою историю, но не потому, что она моя, а потому, что она их по-настоящему захватывает... Видите ли, я стараюсь просто рассказывать, рисовать картины, в которых есть улица, дом, поезд, предметы, которые люди видят каждый день и в то же время не видят, потому что привыкли к ним. Я стараюсь указать им на них с помощью нестертых слов, чтобы они бессознательно обратили на них внимание»<sup>16</sup>.

Это, по сути, программа художественного освоения реально существующего, а не воображаемого или желаемого мира. Глаузер полагал (и это тоже важно), что возможности детектива как жанра далеко не исчерпываются массовой литературой. «Не иронизируйте над детективными романами! — говорит он в другом месте. — Сегодня они единственное средство популяризации разумных идей»<sup>17</sup>.

В детективе Глаузер выдвигал на передний план не столько занимательность, сколько его познавательную и воспитательную роль. Он считал, что в жесткой схеме детективного романа таятся формы и способы *непрямого*, замаскированного выражения правды жизни в обход идеологического пресса охранительной литературы. Глаузер отдавал себе отчет в опасности литературного «ширпотреба», понимал необходимость борьбы с этим влиянием, и в этом, видимо, заключалась еще одна причина его обращения к детективу.

Всего Глаузер написал шесть детективных романов: «Чаепитие трех старух» («Der Tee der drei alten Damen», опубликован в 1939), «Вахмистр Штудер» («Wachtmeister Studer», 1936), «Власть безумия» («Matto regiert», 1936), «Температурный листок» («Die Fieberkurve», 1938), «Китаец» («Der Chinese», опубликован в 1939), «Крок и компания» («Krock & Co.», опубликован в 1941). Только три из них увидели свет при жизни писателя. Однако нельзя сказать, что усилия Глаузера пробить стену равнодушия оказались полностью безуспешными. Его «Вахмистр Штудер» получил широкую известность благодаря удачной экранизации. Имя Глаузера стало связываться с именем ставшего знаменитым героя-сыщика. Создавалось впечатление, что Штудер создал Глаузера, а не наоборот. Правда, чудаковатый бернский сыщик (его сыграл известный актер Генрих Гретлер), добродушный и справедливый, каким он предстает в фильме, мало похож на глаузеровского героя, не лишённого трагических противоречий.

Когда Глаузер взялся за писание детективных романов, в западноевропейской литературе уже началось обновление этого жанра: традиционный роман-кроссворд, содержащий логическую задачу и её решение (Эдгар По, Артур Конан Дойл) стал обогащаться социальными и психологическими проблемами, впитывать в себя общественный климат, историческую обстановку, затрагивать глубокие, нередко крайне запутанные связи между индивидуальной и социальной патологиями. В произведениях Дэшила Хеммета, Реймонда Чандлера, Жоржа Сименона чувствуется внимание не только к криминальной стороне дела, но и к исследованию человеческих характеров, к выяснению причин, порождающих преступления. Их книги — новое явление в истории детективного романа. В ряду этих писателей стоит и Фридрих Глаузер.

Свое понимание детектива он изложил в «Открытом письме» — ответе на «Десять заповедей автора детективного романа» писателя Штефана Брокхофа. Глаузер признает, что, развиваясь в традиции Эдгара По, детективный роман стал специфической формой литературы. У этой формы есть свои достоинства, ей нельзя отказать в праве на существование. Однако со временем детектив превратился в безвкусный продукт массового спроса. «Серьезный» роман за это время, напротив, отделился от демократического читателя, стал достоянием литературных снобов. Авторы литературы для избранных забыли, полагает Глаузер, о главном: что нужно «сочинять, рассказывать истории, изображать людей, их судьбы, атмосферу, в которой они живут»<sup>18</sup>. «Серьезный» роман, по мнению Глаузера, стал слишком серьезным,

упустил из виду элемент развлечения, игры. В свою очередь, детектив стал фабриковаться по одной и той же схеме: убийство, бессилие заурядных полицейских, появление знаменитого сыщика, раскрытие преступления. Этот автоматизм не оставляет места для художественного вымысла, для «игры», констатирует Глаузер. А ведь только волшебство слова помогает увидеть повседневную жизнь в ином, необычном (или, по терминологии Б.Брехта, «остраненном») освещении.

В своем «Открытом письме» Глаузер требует постижения жизни не только от «серьезного» романа, но и от детектива. «Наша обязанность — с помощью отпущенных нам скромных сил и средств заставить читателя задуматься, осмыслить прочитанное, — пишет Глаузер. — Поверьте, стоит разочаровать тех, кто, прочитав первые десять страниц, тут же заглядывает в конец книги, чтобы узнать, кто же преступник...»<sup>19</sup> Сюжетное напряжение, с помощью которого романист овладевает вниманием читателя, может быть подлинным и ложным. Способы создания ложного напряжения демонстрирует дешевый детектив. Цель настоящего детектива — показать обусловленность преступления общественными условиями и психологией человека. Тактика такого произведения диктуется законами жанра, стратегия же определена общими эстетическими установками повествовательного искусства.

Глаузер-теоретик не противоречит Глаузеру-практику, когда выступает против канонизированной техники, согласно которой все, о чем идет речь в детективе, имеет отношение к разгадке тайны преступления: каждый персонаж должен быть подозреваемым, каждый упомянутый предмет — вещественным доказательством. Глаузер же не прочь отдать должное случайности, он отстаивает свое право художника останавливать внимание — если это диктуется художественной целесообразностью — на людях, предметах и природе ради них самих.

В швейцарской, да и всей немецкоязычной литературе Глаузер был одним из первых, кто перевел детектив в традицию социально-психологического романа, насытил анализ и действие глубоким содержанием, превратил сыщика-спортсмена в личность с развитым чувством социальной ответственности. Не только сыщик, но и другие персонажи у него — живые характеры, а не усредненные «типы», носители заданных качеств и функций. В его детективах все сложнее и достовернее, чем в «чистых» образцах жанра. Преступник у него — не просто воплощение зла, сыщик — не просто орудие возмездия. Создавая живые человеческие характеры, Глаузер стимулирует активность читателя, который уже не

ограничивается разгадыванием детективной загадки, а проявляет участие к судьбам персонажей и даже «примеривает» их истории к собственной судьбе.

В произведениях и письмах Глаузера есть прямые указания на то, что он знал творчество Агаты Кристи и Жоржа Сименона. Особенно высоко ценил он последнего. «У одного только автора я нашел то, чего мне не доставало во всей детективной литературе. Имя этого автора — Сименон... Всем, что я умею, я обязан ему. Он был моим учителем — разве не все мы чьи-нибудь ученики?»<sup>20</sup>

Знаменитый комиссар Мегре может считаться крестным отцом вахмистра Штудера. Штудер напоминает Мегре и внешне, и по манере работать. Оба они не рационалисты, а психологи, их успехи зависят не столько от анализа вещественных доказательств, сколько от «вживания» в атмосферу преступления. Не могла не нравиться Глаузеру и человечность комиссара Мегре: как и любого другого человека, детектива терзает неуверенность в себе, обуревают сомнения и страхи, он нередко страдает от раздвоенности между сочувствием к преступнику и сознанием профессионального долга.

Много общего у Глаузера с Сименоном и в некоторых приемах нагнетания и смягчения напряженности, в функциях пейзажных зарисовок, в способах ретардации развязки.

Но Глаузер не эпитом Сименона, а его вахмистр Штудер — не тень комиссара Мегре<sup>21</sup>. Силой поэтического постижения действительности и человека Глаузер превосходит Сименона — его художественный мир достовернее, центральные проблемы человеческого бытия стоят острее и звучат пронзительнее.

В «Открытом письме» есть слова о том, что «действие детективного романа легко пересказать на полутора страничках. Остальные сто девяносто восемь машинописных листов — начинка. И все дело в том, как обойтись с этой начинкой»<sup>22</sup>. В качестве «начинки» Глаузер использовал собственную жизнь. Это был смелый и новаторский шаг, ведь обращение к автобиографическому материалу в детективном романе столь же редко, сколь оно обычно в других разновидностях романного жанра.

Разумеется, с социальным опытом автора, воплощенным в детективе, мы сталкивались и раньше. Но у Глаузера этот опыт выступает непосредственнее, резче, тенденциознее: добропорядочная Швейцария показана у него глазами неудачников, обитателей домов призрения, завсегдатаев дешевых пивных, пациентов сумасшедших домов и тюремных узников. Детектив сталкивается у него с автобиографической повестью, что порождает дополни-

тельные конфликты и дополнительное напряжение, выходящее за пределы чисто уголовных дел.

В «Чаепитии трех старух» (1936), первом (по времени создания) детективном романе Глаузера, еще нет вахмистра Штудера, вообще нет образа удачливого, способного на гениальные прозрения сыщика. Действие романа разворачивается в Женеве, городе, где заседает Лига Наций, где собрались дипломаты со всего света. Естественно, что политические интриги играют важную роль в этом произведении. Но все же не основную, а вспомогательную: дипломаты и сотрудники секретных служб, заинтересованные в доступе к восточным нефтяным источникам, имеют лишь косвенное отношение к участвовавшим в тихой, благополучной Женеве загадочным убийствам. То же можно сказать и о трех таинственных старухах, которые, подливая клиентам в чай наркотики, вербуют новых членов гностической секты. Они — лишь слепое оружие в руках еще более таинственного, неуловимого «повелителя золотых небес». Этот «повелитель» не религиозный фанатик, он преследует вполне земные цели, используя тягу своих состоятельных приверженцев к мистицизму и выкачивая из них деньги. С помощью все тех же старух он ради личного обогащения ищет доступ к дипломатическим кругам. Дипломаты и гностики связаны между собой через профессора женевского университета Луи Доминисе, исследователя ядов и морфиниста. В пляске вокруг «золотого тельца» гибнут люди — отравлены молодой дипломат, аптекарь, врач. Полиция безуспешно ищет преступника. В каждой из трех сфер — дипломатической, медицинской и гностической — находятся свои доморощенные детективы. В конце концов, «повелитель» разоблачен, дипломаты-шпионы спасаются бегством, а три полубезумные старухи попадают в сумасшедший дом.

В этом романе Глаузера есть все — тайные агенты великих держав, включая СССР, политические и финансовые махинации, гностические учения, таинственные отравления и ложные подозреваемые, наркотики и яды. Нет только мастера сыска, а значит, и единого повествовательного ракурса. Его место занимает автор, рассказчик. Он вездесущ и всеведущ, он вторгается в действие то с одним, то с другим персонажем, он знает то, чего не знают ни детективы-добровольцы, ни полиция, ни даже государственный советник Мартине.

При такой организации материала возникает вопрос: для чего, собственно, ведется расследование, если повествователь-демиург и так все знает? Не нарушено ли здесь основное правило детектива, гласящее, что читатель не должен знать больше того, что знает

следователь? Нет, напряжение сохраняется до конца, криминальная загадка разгадывается только на последних страницах, автор, обходясь без посредника-сыщика, не выбалтывает того, что у него на уме, терпеливо приберегая разгадку для финальных сцен. К тому же он затевает с читателем игру иного рода. Весь роман пронизан тонкой, без нажима, иронией (пожалуй, некоторый нажим чувствуется лишь в изображении советских «агентов»). Зло, выступающее в «Часпитии» как таинственный и неуловимый фантом, лишено какой бы то ни было привлекательности, разоблачено как жажда власти и наживы, как болезненный эгоцентризм морально нечистоплотных людей. Попутно Глаузер пародирует продувных политиканов вроде Мартине, циничного и тщеславного спекулянта сведениями, предпочитающего «быть первым в Женеве, чем вторым в Лондоне»; посмеивается над беспомощностью безынициативных полицейских; язвительно проходит по дешевым детективным сериям — о Фантомасе и Арсене Люпене. Называя источники, из которых он почерпнул сведения о гностиках, ведьмах и ядах, Глаузер демистифицирует зло, демонстрирует его неестественность. Неестественность эта проступает и в самой закрученности сюжета, и в усложненности композиции — в романе соприкасаются сферы общественной жизни, далеко отстоящие друг от друга. Вместе с тем темные махинации, наркомания, эксперименты над психикой человека — не просто фон для напряженного детективного действия, но и слегка шаржированный образ швейцарской действительности рубежа 1920–1930-х годов, образ тем более достоверный, что почти все из воплощенных в романе кошмаров, включая болезненную тягу к наркотикам, Глаузер испытал на себе самом.

Пять последующих романов объединены образом вахмистра бернской кантональной полиции Якоба Штудера. Создание этого образа — несомненное достижение Глаузера. Внешне Штудер совсем не похож на своего создателя, но его «внутренний портрет» схож с обликом Глаузера. Оба они аутсайдеры, только Штудер аутсайдер неявный, затаившийся, он сохраняет для себя возможность жить в обществе и в то же время держаться от него в стороне. На службе в полиции он лишь для видимости, на деле он служит внутреннему закону — совести. У него нет оснований беспрекословно блюсти законы государства, душой он на стороне тех, против кого эти законы направлены. Роль сыщика, следователя дает ему возможность незаметно вносить коррективы в отправления правосудия, наказывать зло и давать торжествовать добру.

Глаузер наделил своего героя отличной профессиональной подготовкой. В молодые годы Штудер участвовал в международ-

ных конгрессах криминалистов, у него много знакомых и друзей среди известных детективов, он в совершенстве владеет французским и итальянским языками. Положение Штудера в полицейской иерархии — всего лишь вахмистр — никак не соответствует его опыту и способностям. Чтобы устранить это противоречие, Глаузер вводит в биографию сыщика один важный эпизод, о котором упоминается в каждом романе: когда-то Штудер был комиссаром столичной полиции, но в расследовании одной «банковской аферы» проявил принципиальность — отказался, несмотря на недвусмысленные указания начальства, замять дело — и поплатился карьерой. Его разжаловали в рядовые и перевели из городской в кантональную полицию. Здесь он слывет чудачком, мечтателем, к нему относятся с оттенком пренебрежения, но волей-неволей поручают дела, с которыми не могут справиться другие сотрудники. Т.е. дела особой сложности.

Такое положение Штудера как нельзя более соответствует функции, возложенной на него автором. Будь он, в соответствии со своими данными, высокопоставленным чиновником, он не имел бы возможности сталкиваться с миром отверженных и обездоленных. Сделай его автор заурядным полицейским, тогда неестественной бы выглядела его поразительная проницательность. Банковская афера все поставила на свои места.

Глаузер глубоко и тонко, в непривычном для детектива ключе раскрывает внутренний мир, жизнь духа и души следователя, высвечивает тайные побуждения, склонности, неосознанные и подавленные влечения. Пока сыщик изучает детали преступления, внимательный читатель присматривается к нему самому, незаметно для себя подпадает под обаяние его личности и оказывается во власти напряжения, возникающего в результате столкновения Штудера с теми силами, которые из корыстных побуждений препятствуют скорейшему раскрытию преступления.

Чтобы сохранить хрупкое равновесие между ролью, которую он на себя взял, и глубинными побуждениями, лежащими в основе его поступков, Штудер призывает на помощь все свое самообладание. Внешне он почти безропотно подчиняется начальству, с достоинством снося насмешки и унижения. Но всегда поступает так, как считает нужным, как подсказывает ему совесть.

По собственной инициативе Штудер берется за расследование смерти мелкого коммивояжера в деревне Герценштайн, хотя дело это считалось законченным («Вахмистр Штудер»). В ходе дополнительного расследования выясняется, что подсобный рабочий Шлумпф, взявший на себя вину за убийство, был лишь козлом отпущения... За вполне благополучным фасадом швейцарской де-

ревни открывается неприглядная картина. В общине процветают коррупция и шантаж, убийство оказывается логическим звеном в цепи злоупотреблений властью и капиталом. Раскрыть такое преступление может только человек, не запутавшийся в сетях социальной зависимости. Правда, Штудер так и не решается изобличить убийцу публично; он выбирает другой путь: в беседе с преступником (им оказывается председатель общинного совета) воспроизводит ход и детали преступления, и тот, ошеломленный пронизательностью следователя, кончает с собой. Штудер не препятствует такому исходу.

Так, на свой страх и риск он действует и в других романах. Почти всегда убийца бывает наказан до того, как к нему подберется рука правосудия, ведь эта рука может и помиловать «своего». Сыщик не мешает вершиться высшему суду — суду совести. В романе «Температурный листок» коварного патера, долго водившего за нос Штудера, убивает один из пострадавших; во «Власти безумия» убийца, пытаясь бежать, попадает под автомобиль и гибнет; в «Кроке» разоблаченный Штудером хозяин гостиницы (действовавший, кстати, из благородных побуждений) не может быть взят под стражу, так как он смертельно болен. И только в «Китайце» убийца арестован, его ждет суд. Это отъявленный преступник, которому неоткуда ждать снисхождения.

Благодаря образу Штудера роман «Власть безумия» насыщается элементами психологизма. Внешне невозмутимый сыщик на самом деле не уверен в себе, его терзают страхи и сомнения. Положение сыщика непрочно, у него мало друзей и союзников, зато сколько угодно врагов и недоброжелателей, он боится допустить промашку, колеблется, осторожничает, даже позволяет себе — как в эпизоде с полковником Каплауном — потешиться мыслью о компромиссе, помечтать о чине лейтенанта, о славе и о достатке. Но это лишь мимолетные проявления вполне объяснимой слабости, с которой Штудер тут же справляется. В конечном счете человек в нем всегда побеждает чиновника и приспособленца.

Действие в романе происходит в сумасшедшем доме, поэтому вполне естественно, что преимущественное внимание автора уделяется душевной жизни, психике человека, причем психике ущербной, больной. Неясные ассоциации, мечты и страхи теснят детективный сюжет; главное в доме скорби — разобраться в мотивах действующих лиц, среди которых и нормальные, и полусумасшедшие, и сумасшедшие на разных стадиях заболевания. Все они — врачи, пациенты, средний медицинский персонал, служащие больницы — в изображении Глаузера представляют собой одно целое, постоянно взаимодействуют, поддерживают связи с



внешним миром (который одновременно и питает эту лечебницу) и строят собственные отношения на его основе. Недаром вахмистру Штудеру лечебница в Радлингене представляется «огромным пауком, опутавшим своей паутиной всю близлежащую округу». А доктор Ладунер, главный врач, предостерегающе напоминает несколько растерявшемуся сыщику, что «никто не может без ущерба для себя долгое время иметь дело с сумасшедшими» и что «общение с ними заразительно для психики даже здорового человека».

Неудивительно, что Штудер, приглашенный главным врачом сумасшедшего дома расследовать дело о таинственном убийстве директора, не справляется со своей задачей. Пока он привыкает к необычным условиям, пока адаптируется в царстве, где правит безумие, гибнут еще два человека. И хотя преступление, в конце концов, раскрыто, вахмистру в финале нечем похвастать. Напротив, он получает от Ладунера нагоняй за нерасторопность. И Штудер принимает упреки — он действительно опростоволохился, позволил обвести себя вокруг пальца. Но поражение поражению рознь. Штудер (а вместе с ним и читатель) обогащается пониманием того, что сумасшедший дом в миниатюре повторяет структуру внешнего мира, и царящий в нем беспорядок не дано устранить даже самому удачливому детективу. Глаузеру в этом романе важно было не столько раскрыть одно конкретное преступление, сколько понять, точнее, заставить понять других, почему, например, неглупый, но очень мало зарабатывающий разношерстный Питерлен до такой степени не хотел иметь ребенка, что пошел на его убийство, в чем причина того, что монолит человеческого сознания так часто дает трещины, что гуманное вроде бы общество живет с задней мыслью: «Изниточжить все человечество на белом свете, и как можно скорее».

Тревога не оставляет Штудера не только потому, что на него угнетающе действует атмосфера психбольницы. Сумасшедший дом есть сумасшедший дом, тут уж ничего не поделаешь. Но на поверхность пробиваются и другие источники беспокойства, причем пробиваются из внешнего мира. По радио (а действие, не забудем, происходит во второй половине 1930-х годов) раздаются браваурные военные марши, слышатся истеричные речи больших и маленьких фюреров, волны коричневой заразы докатываются из соседней Германии и до нейтральной Швейцарии, находя там сочувствие и поддержку, особенно у таких людей, как давний противник Штудера полковник Каплаун. Безумие властвует не только в сумасшедшем доме — оно, похоже, претендует на то, чтобы править миром. Однако эту тему Глаузер не успел разработать по-

дробнее — помешала ранняя смерть. Но его отношение к фашизму (тому есть и прямые публицистические свидетельства) было однозначно отрицательным.

Уже одно то, что мотив сопротивления национал-социалистической опасности зазвучал в детективном романе, говорит о значительном вкладе Глаузера в тематику этого жанра. Но обогащение, приращение шло и по другим линиям, причем нередко оно было неожиданным и для самого автора. «Работа над книгой принимает комический оборот, — писал он из психлечебницы в Вальдау, той самой, где обретался и Роберт Вальзер. — Я задумал ее как непритязательное, немного злое сочинение на тему о досто­славной психиатрии, детективный роман, каких теперь много, и вдруг все оборачивается другой стороной, книга к моему неудовольствию становится поэтической (ну что тут скажешь!), ее персонажи начинают жить собственной жизнью и отказываются вести существование марионеток, со мной происходит то же, что и с режиссером в пьесе Пиранделло “Сегодня мы импровизируем”: актеры не хотят быть персонажами, им вдруг захотелось жить. Ужасная история. Теперь уже не скажешь: “В угол, веник. Сгиньте, чары!” Веник объявляет всеобщую забастовку. Получается не детективный роман, а нечто совсем другое. И Глаузера мороз подирает по коже. Иногда он по полчаса корпит над одной фразой, но затем, покачав головой, решает, что люди, которые будут читать эту книгу, просто не заметят разницы между двумя вариантами. И я радуюсь, что они будут читать ее как довольно скучный детективный роман, и втихомолку посмеиваюсь в кулак, потому что получается нечто совсем другое, но никто этого не заметит»<sup>23</sup>.

Глаузер, таким образом, преодолевает жесткую схему детектива, но не сминает ее, а насыщает новым содержанием. Его вах­мистр Штудер не придерживается испытанных схем расследования, он опирается на интуицию, доверяет смутному чувству симпатии или антипатии. Способен ли данный человек совершить преступление — вот вопрос, на который он пытается ответить. И первое впечатление чаще всего оказывается верным. Основа его сыскного метода — умение «накапливать незначительные повседневные наблюдения, терпеливо складывая их вместе, камешек к камешку, как делают мостовую. Наконец, дорога готова, и она ведет к преступнику»<sup>24</sup>.

Обычно в детективном романе читатель усваивает точку зрения преследователя, охотника за преступником. У Глаузера этого нет: Штудер ищет не столько виноватого (который может оказаться без вины виноватым), сколько истину. Он не просто рассле-

дователь противоправного деяния, он исследователь жизни. Для Глаузера важнее знать, *почему* было совершено преступление, чем кем и как оно было совершено. Его герой не претендует на то, чтобы в обязательном порядке восстановить нарушенное социальное равновесие, он лишен признаков идеального героя, чего не скажешь, например, о чандлеровском Марло, который делает больше, чем под силу одному человеку, его подвиги не всегда достоверны, они в сильной степени зависят от невероятных совпадений и счастливых случайностей.

Конечно, Штудер тоже по-своему идеален. Это человек чуткий, справедливый, интеллигентный. Такого, видимо, хотел бы иметь своим отцом и сам Глаузер. И все же главная его черта — человечность. Своей обыкновенностью он отличается не только от Пуаро, Марло и иже с ними, но и от детективов Фридриха Дюрренматта. Инспектор Берлах из романов Дюрренматта «Судья и его палач» («Der Richter und sein Henker») и «Подозрение» («Der Verdacht»), Маттеи из романа «Обещание» («Das Versprechen») — фигуры гротескные, даже «демонические», в противном случае на фоне завалов зла они показались бы пигмеями. Дюрренматт делает их, не без налета иронии, «романтическими гигантами»<sup>25</sup>. Но есть и другое отличие. Глаузер, даже отдавая должное случайности, не возводит ее в абсолют, не приносит ей в жертву всю совокупность причинно-следственных связей; его вахмистр Штудер верит в возможность хотя бы частично восстановить попорченную справедливость. Дюрренматтовский Маттеи эту веру утрачивает: столкнувшись с нелепой случайностью, спутавшей все его расчеты, гениальный сыщик сходит с ума. Он так и не выполняет своего обещания — поймать и обезвредить опасного преступника.

Не только в своих трагикомедиях, но и в детективах Дюрренматт прибегает к иносказанию, параболе, создает «модели мира». Ситуации, которые эти модели воспроизводят, возможны в любой западноевропейской стране. Глаузер же предельно конкретен, топография его романов и рассказов подчеркнута швейцарская. Он смело вводит в языковую фактуру местную специфику, но делает это за счет весьма умеренного употребления диалекта. Обычно швейцарскому писателю нелегко заставить своих героев разговаривать естественным языком, ведь в жизни они изъясняются на местных говорах, а не на немецком, как в книге. Глаузеру это удастся. Когда читаешь его романы, особенно роман «Крок и компания», создается впечатление, что они написаны на швейцарском диалекте и что этим диалектом ты уже почти овладел.

Структура швейцарского варианта немецкого языка чувствуется не только в словоупотреблении (Chabis, Meitschi, nüt Apartigs вместо Unsinn, Mädchen, nichts Besonderes), но в грамматике, в синтаксическом строе. Локальная языковая окраска помогает создать атмосферу доверительности, причастности к происходящему. Так говорят свои со своими. О значении незнакомых слов легко догадаться из контекста. Есть у «швицердюч» еще одна функция: он служит более точной характеристике взаимоотношений между персонажами. Всякий раз, когда Штудер переходит на безупречный немецкий язык, он выражает отрицательные эмоции: отчуждение, недоверие, презрение, скепсис. И наоборот, положительные эмоции выражаются с использованием местных слов, речений и оборотов, и чем они сильнее, тем гуще диалектная прослойка.

Жизнь сурово обошлась с Фридрихом Глаузером. Швецария отторгла его от себя, сделала отщепенцем. Творчество Глаузера — это резкое, лобовое столкновение с действительностью, с ее явными и тайными изъянами и неразрешимыми противоречиями. Одновременно это столкновение художника с самим собой, с собственными — как оказалось, тоже неразрешимыми — проблемами. Неразрешимость противоречий, роковая неотвратимость судьбы придали облику писателя трагический оттенок. Но столкновение незаурядной творческой личности с окружением, лишенным интеллектуальной и духовной подвижности, высветило «момент истины», показало — хотя и с опозданием, — на чьей стороне была правда в ожесточенном противоборстве неравных сил.

Сам изгой, Фридрих Глаузер был бескомпромиссным защитником обездоленных и униженных, непримиримым обличителем социального зла, которого, увы, немало и в благополучных странах. В его художественном арсенале можно найти полный набор средств и приемов обличения — юмор, иронию, сатиру, пародию, карикатуру, гиперболу, гротеск. Как никто другой в швейцарской литературе первой половины XX века, он обнажал бушующие за благообразным фасадом общественные антагонизмы. Но его занимали и общечеловеческие, экзистенциальные проблемы, не признающие национальных перегородок и социальных различий. Высокий художественный уровень современной швейцарской литературы был бы немыслим без творческого опыта Глаузера.

Неповторим Глаузер подкупающей искренностью, чувством доверия, которое он вызывает к себе у читателя. Не случайно он так часто, особенно в рассказах, пользуется приемом исповеди («Ночная исповедь»). Этот прием доведен им до высокой степени

совершенства. Исповедующийся изливает душу, пытается убедить в своей правоте, вызвать к себе сочувствие, но тот, к кому обращено признание, не спешит с изъявлениями солидарности, слушает молча, никак не проявляя своего отношения к делу. Образуется вакуум, в который устремляется читатель. Он как бы идентифицирует себя со слушающим, берет на себя функцию расследования и вместе с писателем тягивается в этот нелегкий, но столь необходимый для сохранения человечности в человеке процесс поисков истины и справедливости. Правда, задуманное не всегда удается осуществить. Зато возникает чувство сотворчества, соучастия в вечно актуальном и всегда немного таинственном деле «вочеловечивания» человека.

Фридрих Глаузер знал, что воспитание сотворчества и соучастия — одна из важнейших задач гуманистического искусства.

<sup>1</sup> *Leber H.* Annäherung an Friedrich Glauser // *Glauser F. Werke* in 4 Bänden. Zürich, 1969. Bd. 1. S. 23.

<sup>2</sup> *Fringeli D.* Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl. Zürich; München, 1974. S. 43.

<sup>3</sup> *Glauser F.* Briefe 1. 1911–1935. Hrsg. von B.Echte und M.Papst. Zürich, 1988; Briefe 2. 1935–1938. Hrsg. von B.Echte. Zürich, 1991.

<sup>4</sup> *Saner G.* Friedrich Glauser. Eine Biographie. Bände 1–2. Zürich; Frankfurt am Main, 1981; *Göhre F.* Zeitgenosse Glauser. Ein Porträt von Frank Göhre. Zürich, 1988.

<sup>5</sup> *Глаузер Ф.* Власть безумия / Пер. Г.Косарик // Современный швейцарский детектив / Сост. и предисловие В.Д.Седельника. М., 1989; Чаепитие трех старух / Пер. В.Седельника // Судья и его палач. Швейцарский детективный роман / Составление и предисловие В.Д.Седельника. М., 1993; *Глаузер Ф.* Крок и компания. Детективные романы и рассказы / Составление и предисловие В.Д.Седельника. М., 1993.

<sup>6</sup> *Glauser F.* Briefe 1. S. 91.

<sup>7</sup> *Glauser F.* Dada, Ascona und andere Erinnerungen. Zürich, 1976. S. 95.

<sup>8</sup> *Glauser F.* Briefe 2. S. 623–624.

<sup>9</sup> *Glauser F.* Briefe 1. S. 440.

<sup>10</sup> Цит. по: *Leber H.* Op. cit. S.14.

<sup>11</sup> В одном из писем (к Марте Рингир от 9 апреля 1936 г.) Глаузер отозвался о К.Г.Юнге без особого пиетета: «Собственно говоря, Юнг мне нравится, об архетипах у него действительно хорошо написано — толку от этого немного, но все верно, по крайней мере применительно к нашему времени; должно быть, лет через сто это вызовет скептическую ухмылку, какую сегодня вызывает категорический императив или нравственный закон внутри нас» (Briefe 2. S. 244–245).

<sup>12</sup> *Jaksch E.* Friedrich Glauser. Anwalt der Außenseiter. Bonn, 1976. S. 14–15.

<sup>13</sup> Незадолго до смерти, не оставляя мысли издать роман «Гуррама», Глаузер писал редактору журнала «Нойе швайцер библиотек» А.Граберу: «В нем (романе «Гуррама»). — В.С.) есть действие, но не такое, как в приключенческих романах, а иное. Я тогда находился под сильным влиянием Пруста, и это,

должно быть, заметно, — но разве у писателей не может быть своих учителей» (Briefe 2. S. 916).

<sup>14</sup> «Это странный парень, теперь он вышел из моды, но мне он очень нравится, — писал он о Прусте в 1936 г. — У него есть фразы, похожие на блестящие паутинки, летящие в пору бабьего лета неведомо куда» (Briefe 2. S. 186–187). Так писать о Прусте мог человек, влюбленный в его творчество.

<sup>15</sup> *Fringeli D. Dichter im Abseits.* S. 46.

<sup>16</sup> *Glauser F. Werke in 4 Bänden.* Zürich, 1969. S. 18–19.

<sup>17</sup> *Ibidem.* Bd. 3. S. 133.

<sup>18</sup> *Glauser F. Dada, Ascona und andere Erinnerungen.* S. 157.

<sup>19</sup> *Ibidem.* S. 162.

<sup>20</sup> *Ibidem.* S. 164–165.

<sup>21</sup> «Вы хотя бы немного знаете Сименона? — писал Глаузер в октябре 1937 г. литературоведу Ш.Клерку. — Должен признаться, я многим ему обязан. Собственно говоря, на мысль создать Штудера меня навел комиссар Мегре. Но я не думаю, что совершил плагиат, — тон, ритм, окраска у Сименона совсем не такие, как у меня. И все же...» (Briefe 2. S. 779).

<sup>22</sup> *Glauser F. Dada, Ascona und andere Erinnerungen.* S. 159.

<sup>23</sup> *Glauser F. Briefe 2.* S. 194–195.

<sup>24</sup> *Glauser F. Werke in 4 Bänden Bd. 2.* S. 204–205.

<sup>25</sup> *Затонский Д.В.* Дюрренматт и детективы // *Затонский Д.В.* Зеркала искусства. М., 1975. С. 269.

## ГЛАВА 7

### АЛЬБИН ЦОЛЛИНГЕР

В Швейцарии первой трети XX в. появились, наряду с певцами «альпийской романтики», неуживчивые чудаки вроде Роберта Вальзера и Ганса Моргенталера, которые протестовали против бегства от действительности. Позже выяснилось, что именно эти аутсайдеры, да еще чуть более приспособленный к жизни Альбин Цоллингер (Albin Zollinger, 1895–1941) внесли ощутимый вклад в обогащение немецкоязычной поэзии Швейцарии, в подготовку ее подъема во второй половине XX в. Без Цоллингера картина современной швейцарской поэзии была бы неполной, обедненной (чего, впрочем, не скажешь о его прозе). Поэт широкого жанрового диапазона, он выступил связующим звеном между классикой XIX в. и современностью.

Если попытаться свести жизненные и творческие поиски А.Цоллингера к какому-то общему знаменателю, то можно определить их как постоянно обновляемое желание дать ответ на вопросы: как обрести счастье выходящу из швейцарской провинции, жаждущему приобщиться к новым веяниям времени и в то же время сохранить традиционные ценности? Не обернется ли новое утратой наследуемых из поколения в поколение чаяний о прочном семейном укладе, стабильной жизни в кругу друзей и единомышленников? Постоянно возвращаясь в своей прозе и поэзии к раннему детству, проведенному в селении Рюти Цюрихского кантона, Цоллингер чаще всего вспоминает деревню: шорохи, шумы, запахи, звон оттачиваемой косы, гнездо аиста, вишневый сад в цвету, сизоватую дымку за ближними горами, серый «шуршащий» туман, — картины природы у него всегда насыщены перечислениями, «музыка» детства с неизменной готовностью вызывает в памяти конкретные вещи и предметы. Но в эту музыку нередко вторгается что-то дидактическое, некий моральный постулат — словно ожившие образы природы и далекого детства необходимо во что бы то ни стало свести к одному выводу или вопросу, как в стихотворении «Памяти моего деда Каспара Цоллинге-

ра», описывающем жизнь и смерть простого крестьянина, добра-  
та которого «была естественной, как воздух».

Как оценить и как понять  
Святое, чистое призванье —  
Так жить, чтоб зла не причинять?..

(Перевод И.Грицковой)

Но как сохранить эту естественную доброту в мире, где постоянно идет борьба интересов и мнений, где в мечты и планы отдельных людей вторгается «большая» политика, чреватая неприемлемыми противоречиями и войнами, от которых негде укрыться? Да и сам человек разве застрахован от ошибок и заблуждений, разве не совершает он зло неприметно для себя и даже с самыми добрыми намерениями? Ошибка не совершает тот, кто ничего не делает, но разве можно оставаться пассивным, когда над твоей родиной нависает угроза войны или фашизма? Мучившие Цоллингера вопросы относятся к числу тех, которые может и должен задавать себе каждый человек, не только писатель. Но когда их ставит писатель, то уровень и качество его произведений будут в значительной степени зависеть от ответов, которые он на них дает — прямо, как публицист, или в художественной форме. Есть вечные вопросы, но изменчивое историческое бытие не признает однажды данных ответов, оно хочет видеть себя запечатленным на каждом новом витке своего самодвижения. Преходящая (или непреходящая) слава и преходящая мода как раз и свидетельствуют о том, что какие-то «ответы» оказываются востребованными, заставляют читателей задумываться над смыслом бытия.

«Величайшее из всех благ земных — слава» (Генрих фон Клейст), кажется, не очень волновала Цоллингера ни в юности, ни тем более в зрелом возрасте. Его, выходца из семьи деревенского механика, в детстве вполне удовлетворяли те радости, которые в избытке предоставляли природа и рано развившаяся страсть к чтению и рисованию. Отец, в юности мечтавший стать гравером, по складу характера был самоуглубленным одиночкой, тогда как мать отличалась гораздо более общительным, даже несколько экзальтированным характером, ее постоянно тянуло к чему-то неординарному, экзотическому. Может быть, именно эта черта жены подтолкнула Альфреда Цоллингера решиться в 1903 г. эмигрировать вместе с семьей в Аргентину. Длительное морское путешествие и четыре года, проведенные на удаленной от ближайших селений ферме (дети не имели возможности ходить в школу и «одичали»), оставили неизгладимый след в богатом воображении ребенка, послужили первоначальным импульсом для выработки свое-



образного «космизма», окрашивающего многие произведения Цоллингера и заметно отличающего его от других швейцарских поэтов.

Но прижиться на чужбине не удалось, и в 1907 г. семья возвратилась на родину, правда, без старшего сына, который предпочел связать свою судьбу с Новым Светом. Из трех сыновей Альфреда Цоллингера двое остались чужды музам, и лишь в среднем — болезненном и внешне невзрачном Альбине — самоуглубленность отца и экзальтированная неудовлетворенность матери дали творческие ростки: сначала в форме увлечения рисованием и самозабвенным фантазированием. Но достаточно рано, уже в учительской семинарии в кюснахте, юноша начинает записывать свои фантазии и впечатления. В 1916 г. благодаря счастливому случаю рассказ Цоллингера «Картинная галерея» был напечатан в журнале «Ди Швайц», и молодой автор начинает всерьез задумываться о писательском призвании.

Шла Первая мировая война. Школьного учителя Цоллингера призвали в швейцарскую армию — охранять границу. Потом, до 1923 г., Цоллингер работает младшим учителем в разных селениях Цюрихского кантона, пока, наконец, не выигрывает конкурс на должность учителя в Эрликоне, близ Цюриха. Терзаемый «великим беспокойством» времени, он ищет спасения от узкого мирка родных пенатов в интенсивности лирического переживания. Но действительность не отпускает его в сферы «чистого искусства». Поэт рвется взлететь к небесам — и в то же время цепко держится за землю, за свой кантон, за нелегко доставшееся ему место учителя. Он слишком прочно связан с родной землей, слишком глубоко погружен в ее прошлое. Однако лирические стихотворения, одухотворенные любовью к старине, к дедовской деревне, порождены не ностальгией по патриархальному прошлому, как у областников. У Цоллингера они чаще всего только фон, своего рода стартовая площадка для взлета поэтических обобщений, для подчеркивания неразрывности человека с историей и природой, о неутоленной жажде широких просторов и душевной открытости.

По характеру дарования Цоллингер — прирожденный лирик, преобразующий впечатления жизни в сочную цветовую гамму, музыку слова и запоминающееся настроение. Недаром его считают одним из крупнейших немецкоязычных поэтов первой половины XX в.<sup>1</sup> Однако сам он не меньшее значение придавал прозе и с чрезвычайно высокой ответственностью относился к публицистике — газетная или журнальная статья на злободневную тему иногда была для него важнее лирического стихотворения.

Пик творческой деятельности Цоллингера пришелся на 1930-е годы. «Это было время, — писал он, — когда многие из нас спрашивали себя, позволительно ли в нейтральной стране спокойно сочинять лирические стихи, вместо того чтобы отправиться на помощь героическим борцам за свободу...»<sup>2</sup> Сам он без колебаний встал на сторону республиканской Испании, что в тогдашней Швейцарии требовало немало мужества. Чтобы иметь возможность высказывать свои антифашистские взгляды, он возглавил редакцию литературно-критического журнала «Die Zeit» («Время», 1936–1937), одного из самых боевых в это время печатных органов Швейцарии. Но столкнувшись с массивным противодействием властей, журнал вскоре прекратил свое существование.

Период творческой активности Цоллингера почти целиком укладывается в два межвоенных десятилетия. За это время им создано, наряду с поэзией, публицистикой и «малой прозой», пять романов, четыре из которых могут считаться не только документами творческого развития писателя, но и документами своего времени. Борьба за новые формы романа сопряжена в них с поисками новых подходов к поэтическому освоению реальности. Поначалу источник радикального обновления эпического искусства Цоллигер искал и находил в повышенной субъективности, в эмоционально насыщенной исповеди о себе и своем времени; позднее, на рубеже 1930–1940-х годов, в его романах зазвучали нотки примирения с действительностью, которые он рассматривал как временную уступку политике «духовной защиты».

Материал для первого романа «Сады короля» («Die Gärten des Königs», 1921) был почерпнут в основном из книг по истории. Но, по мнению некоторых исследователей, именно первенец является наиболее совершенным произведением Цоллингера в этом жанре с точки зрения продуманности композиции и завершенности конфликта<sup>3</sup>. Действие разворачивается во Франции XVII в., незадолго до отмены Людовиком XIV Нантского эдикта (1685). Пышное великолепие придворной жизни, разнообразие действующих лиц и характеров, переплетение интриг и побудительных мотивов, неразрешимые любовные конфликты и трагические смерти — все здесь присутствует. Заслуживает упоминания и попытка автора показать нищету подавляющей части населения, произвол властей и духовный застой. Граф Рене, мечтательный, погруженный в себя юноша, узнает от старика-гугенота о трагической судьбе своего отца, участвовавшего в заговоре против короля. После мучительных раздумий он решает организовать новый заговор, в то время как его мать и сестра полностью захвачены водоворотом придворной жизни. Но старик-гугенот, спасая себя, выдает за-

мысли Рене королю, и еще не совершивший никаких практических действий юноша (много места в романе отводится описанию фантазий и болезненных галлюцинаций пассивного по натуре дворянина) попадает под арест. Нет смысла перечислять другие сюжетные ходы романа, потому что самая привлекательная сторона этой книги — не в ее весьма относительном историзме, а в поразительной фантазии автора, никогда не бывавшего в Париже и не особенно заботившегося о воссоздании подлинного исторического колорита, но все же сумевшего психологически убедительно объективировать в образе графа Рене свои собственные впечатления и переживания. Сказались в произведении начинающего романиста и литературные влияния: «Нильс Люне» Е.П.Якобсена, «Жан Кристоф» Р.Роллана и особенно новеллистика К.Ф.Майера<sup>4</sup>. Важнее, однако, царящая в романе навязчивая лирическая меланхолия, с трудом и не всегда последовательно переводимая автором в эпический план, а также удивительная способность к перенесению хорошо известных Цоллингеру картин швейцарской природы в вымышленный Версаль XVII в. Позже сам писатель отзывался о своем романе с изрядной долей иронии, но современные исследователи эту его иронию не всегда разделяют — в первую очередь потому, что в последующих романах автобиографичность главных героев проступала еще отчетливее. В прозе Цоллингера так или иначе обнаруживал себя прирожденный лирик, и этим можно объяснить весьма противоречивый характер ее оценок в критике и литературоведении<sup>5</sup>.

Следующая книга прозы — сборник сказок «Потерянная корона» («Die verlorene Krone», 1922) — еще одно свидетельство богатой фантазии Цоллингера, создавшего ряд великолепных авторских сказок: «Толстый Ганс и тощая Грета», «Винчик идет по белому свету», «Волшебный фонарь», «Херцлиб». Под его пером волшебные сюжеты рождаются из самых простых и обыденных вещей и неожиданных, хотя и вполне допустимых случайностей. Остается только пожалеть, что в дальнейшем Цоллингер к жанру литературной сказки не обращался. Его увлекла современная проблематика в ее гельветическом преломлении.

Основной конфликт, разрабатываемый в романе «Получеловек» («Der halbe Mensch», 1929), — глубокий разлад между художественно одаренной натурой и косным окружением. Этот пространенный в немецкоязычной эпической традиции «роман о художнике» (Künstlerroman) вернее было бы назвать «романом испытания». Действительность испытывает школьного учителя и поэта Венделя Баха на зрелость, поэт испытывает действительность на искренность и человечность. Оба контрагента не выдер-

живают экзамена. Вендель Бах, упрекающий окружение в интеллектуальной и эмоциональной малоподвижности, меряет жизнь своим незначительным пока жизненным опытом, ограниченным сферой духовного. Он не в состоянии осознать, кто больше виноват в его отчуждении от мира: косное окружение или его погруженность в свои мечтания. Параллель со «Страданиями юного Вертера» Гете, проведенная швейцарским литературоведом В.Гюнтером<sup>6</sup>, наглядно оттеняет специфику человеческой и творческой позиции Цоллингера, затруднявшей его героям выход в мир больших страстей и трагедий. Внешний и внутренний мир для гетевского героя — сообщающиеся сосуды, именно поэтому Вертер способен с *полной* самоотдачей переживать каждый момент жизни, если сообщение между мирами протекает без помех; любые помехи на пути к этой полноте воспринимаются им трагически. «Половинчатый» Вендель Бах не способен на плодотворный диалог между внешним и внутренним мирами, потому что его внутренний мир раздвоен, и в душе его нет ни ясности, ни согласия с самим собой. Он живет как бы под стеклянным колпаком своего искусства, витает в облаках — недаром книгу своих стихотворений он называет «Облачная страна».

Порождения фантазии Баха заполняют все его существование, они же заполняют и все эпическое пространство романа. «Есть лишь три состояния, в которых мы по-настоящему живем, — детство, лихорадка и мечта», — заявляет Бах. Главное средство подхлестывания переживания — искусство. Оно уводит от земных проблем, освещает жизнь внутренним светом. «Мы не интересуемся земными делами, и все же жизнь наполняет нас сладким пламенем», — говорит герой Цоллингера, дальний потомок немецких романтиков и запоздалый экспрессионист. Хотя живет он в спокойное время, но современности не замечает. «Что мне делать с современностью, которая не выдерживает испытания на сердечность?» — вопрошает Бах.

В свою очередь, действительность не приемлет экстатических выходов поэта-учителя. «Народ не интересуют изощренные выверты художников», — говорит Баху чиновник из департамента просвещения, отвергая его «педагогические новшества». Каждая из сторон остается при своем мнении, взаимного интереса не возникает.

В конфликте художника с данностями реального мира, да и во всей образной системе произведения чувствуется связь с романом К.Шпиттелера «Имаго». Свою недостижимую возлюбленную Бах тоже называет Имаго. Как и в романе Шпиттелера, ей противопоставит образ земной женщины. Однако влияние Шпиттелера огра-

ничивается заимствованием отдельных мотивов. Система общественно-политических и эстетических взглядов у Цоллингера иная — она более демократична и в большей степени связана с реальностью, чем у Шпиттелера. Герой «Имаго» гордо отворачивается от мира «мещанского уюта» и чувствует себя при этом «победителем», герою Цоллингера изоляция от жизни доставляет страдания, и он, в конце концов, признает, что жить в царстве мечты нельзя, что «Имаго — всего лишь фантом». Обозначившиеся в конце романа симптомы отрезвления — не только результат внутренней эволюции Баха, но и результат сознательных усилий автора, направленных на развенчание «получеловека». Позиция героя и позиция автора в романе не идентичны, Вендель Бах и Альбин Цоллингер — не одно и то же лицо.

Художественная структура «Получеловека» мозаична, даже хаотична. История противостоящего обывательскому окружению молодого учителя дается в разорванных, фрагментарных картинах, чередование моментальных зарисовок и наплывов воспоминаний напоминает фотомонтаж. Цоллингер не придерживается хронологической последовательности, постоянно меняет повествовательный ракурс. Такая техника, заменявшая плавность эпического дискурса лихорадочной сменой лирических зарисовок, широко применялась в произведениях немецких экспрессионистов. И хотя к концу 1920-х годов, когда создавался роман, экспрессионистическое движение в Европе пошло на убыль, но Цоллингер дольше других сохранял поэтическую приподнятость и экстатическую взволнованность стиля, что, по всей видимости, объясняется не столько стойким воздействием экспрессионизма, сколько особенностями творческой индивидуальности художника. Склонность к страстному, даже несдержанному самовыражению — сквозная примета стиля Цоллингера. Процесс лиризации его прозы не ослабевал и в 1930-е годы, когда он стремился направить свое творчество в более спокойное русло.

Начало романа «Великое беспокойство» («Die grosse Unruhe», 1939), увидевшего свет через десятилетие после «Получеловека», наводит на мысль, что Цоллингер задумал подчинить расправшую его лирико-исповедальную стихию более строгой эпической форме. Герой романа — архитектор Урбан фон Чарнер, которого с некоторой натяжкой можно считать предшественником Анатоля Штиллера из романа Макса Фриша. Охваченный «великим беспокойством» времени, он оставляет родину, работу, семью и отправляется в Париж, чтобы стать «свободным художником». Духовный горизонт Чарнера значительно шире, чем у Баха. Он порывает с теснотой и узостью родных пенатов и в интернацио-

нально-богемном мире ищет величия, широты и насыщенности жизни.

Первые страницы — описание предместий, увиденных глазами прибывающего в Париж путешественника, хлопот по устройству в гостинице, знакомства с городом — представляют собой достоверное, последовательное и спокойное изложение событий. Но вот над городом опускается ночь — и повествование переводится в другую плоскость: увиденное дается уже не через призму непосредственного опыта повествователя, а вбирает в себя опыт целого литературного направления, которое в нагнетании эмоционального напряжения видело способ преодоления приземленности и бездуховности бюргерского существования. Воображение впервые попавшего в Париж провинциала питается, как и в романе «Сады короля», сведениями и образами, почерпнутыми из книг.

Первое впечатление — отказ от структурной разорванности «Получеловека» — оказывается обманчивым. Оба романа написаны в одном стилевом ключе. Сам Цоллингер рассматривал свой новый роман как «своего рода продолжение, преобразование и дополнение» предыдущего<sup>7</sup>. Он понимал, что тема «великого беспокойства» не могла быть адекватно воссоздана в форме «хорошо сконструированного, правильного романа», не могла вылиться в готовый сосуд классического жанра, в котором великие мастера создали недостижимые образцы. Цоллингер искал собственную форму, которая могла бы выразить дух времени. Художественное содержание романа, в основе своей лирического, требовало «подвижного языкового обрамления, энергичного слова, целостного пространства, способного выдержать резкие колебания противоположающихся начал»<sup>8</sup>. Поэтому Цоллингер, по его словам, «оставил материнскую почву так называемой действительности» и в намерении создать «причудливое строение из наплывов, разводов, параболических перспектив, игры света и тени» погрузился в «четвертое измерение поэтической стихии»<sup>9</sup>.

Художественная организация романа напоминает полифонический монтаж, калейдоскопическая пестрота картин запечатлена способом моментальной съемки. Мозаика многочисленных фрагментов стянута в единое целое силовым полем «великого беспокойства», предчувствием назревающих перемен. Цоллингер не был одинок в своих попытках выработать новую поэтику романа, призванного уловить и запечатлеть тревожную атмосферу 1930-х годов. Его усилия мы вправе рассматривать в русле того направления в развитии западноевропейского и североамериканского

романа, которое представлено именами А.Деблина и Л.Франка, У.Фолкнера и Дж. Дос Пассоса, Б.Сандрара и Ш.-Ф.Рамю.

Роману Цоллингера свойственна тяга к широте охвата масштабных социальных событий. Его герои открыты навстречу миру, впитывают в себя впечатления, становятся свидетелями и участниками общественно-политической жизни. Действие романа происходит, помимо Швейцарии и Парижа, в Берлине и Вене, в Венгрии и Аргентине. Урбан фон Чарнер словно наверстывает упущенное в Швейцарии: в своих метаниях по свету он движим одним желанием — высоким напряжением чувства, накалом эмоций разорвать оболочку привычного, упорядоченного существования, усыпляющего в человеке его человечность.

За судьбами множества персонажей, населяющих роман Цоллингера, нелегко уследить. События и лица сменяют друг друга с калейдоскопической быстротой, сюжетные линии скомканы, композиция асимметрична, ибо должна соответствовать внутреннему состоянию героев. Цоллингер стремится передать одновременность многих событий, simultaneität потока жизни. Хаотичность, бесформенность целого — не следствие недостаточного мастерства: они заложены в генетический код произведения. Запечатленная в своей текучести действительность должна восприниматься как стихийный, неуправляемый процесс, ведущий к грозному нарастанию противоречий и к взрыву (войне). Цоллингера, естественно, этот взрыв страшит. Его герои, в конце концов, смиряются со своей внутренней неудовлетворенностью и возвращаются в Швейцарию. Иного выхода Цоллингер не видел: перед лицом непомерно разросшейся угрозы со стороны северного соседа дальнейшая неприязнь по отношению к своей родине выглядела в его глазах предательством.

Если «Великое беспокойство» можно назвать швейцарским вариантом «возвращения блудного сына», то в следующем романе «Пфannenштиль. История одного скульптора» («Pffannenstiel. Geschichte eines Bildhauers», 1940) объектом изображения выступает уже жизнь на родине скульптора Мартина Штапфера. После десяти лет, проведенных на чужбине, он вернулся домой вместе с очаровательной парижанкой Марией, чтобы жить и работать в Пфannenштиле, где он своими руками построил себе дом. Но спокойной жизни не получается: коллега-скульптор «уводит» податливую Марию, а другая подруга — кельнерша Гилли — уходит от него с венгерским музыкантом. И лишь с третьей женщиной — Еленой — Мартин Штапфер, кажется, может надеяться на тихое счастье, о котором мечтал. В образе этого персонажа воплощены некоторые черты цюрихского скульптора Эрнста Кислинга, стар-

шего современника и хорошего знакомого писателя, с вкраплением отдельных автобиографических моментов. Но более автобиографичен второй главный герой, д-р Вальтер Биланд, учитель, писатель и редактор прогрессивного и патриотического журнала «Пфанненштиль». Биланд во многом напоминает «получеловека» Венделя Баха, он так же склонен к рефлексии и фантазированию, и лишь опасность аннексии, нависшая над маленькой нейтральной Швейцарией, кладет конец его зачастую бесплодным критическим «извержениям» и приводит к консолидации с соотечественниками под лозунгом защиты отечества.

Непосредственным продолжением этого романа стал опубликованный посмертно роман «Боненблуст, или Воспитатели» («Bohnenblust oder Die Erzieher», 1942), в котором все еще неуравновешенный Вальтер Биланд значительно продвигается по пути духовного возмужания. На помощь ему приходит скромный сельский учитель Боненблуст. В силу своих дарований (пианист, органист, художник, фотограф, театральный режиссер и даже поэт), а также личного обаяния и бескорыстия он становится духовным отцом и наставником всей деревни, а не только доверенных ему учеников. В образе Боненблуста нашла выражение мечта Цоллингера об идеальном человеке в идеальном окружении<sup>10</sup>. Вокруг Боненблуста легко и органично выстраиваются другие персонажи романа; рядом с ним, по замыслу автора, должен окончательно сформироваться и характер Вальтера Биланда. Но этому не суждено было сбыться: преодолев сомнения и встав на защиту родины, он погибает от случайно взорвавшейся гранаты — в тот самый момент, когда, казалось бы, начинают налаживаться дела и осуществляться творческие замыслы. Лирический элемент, достаточно сильный и в этом романе, все же не нарушает композиционное единство произведения.

Говоря о Цоллингере-прозаике, нельзя не упомянуть и его поздние новеллы «Господин Расин в парке» (1939), «Русские лошади» («Die Russenpferde», 1940), «Гроза» («Das Gewitter», (опубл. 1943) и др. Он и в новеллистике был «поэтом-языкотворцем», новатором, пытавшимся преодолеть малость и тесноту окружающей действительности с помощью неожиданных метафор и масштабных поэтических «видений». В рассказах с блеском проявилось его умение создать органический сплав чувства и мысли, прошлого и настоящего, в обнажении «целины поэтического слова» (М.Фриш). А также еще одно качество, не столь заметное в романах, — юмор. В «Грозе», например, богатая символика природы сочетается с элементами иронии и юмора в изображении характеров, а драматизм исходной ситуации (родители категоричес-



ки запрещают дочери брак с разведенным и старшим по возрасту мужчиной, которого она любит и от которого уже ждет ребенка) сначала смягчается комическими ситуациями, а затем и вовсе переходит в слегка отстраненную иронически идиллию. На тонком пародировании народной книги о «шильдбюргерах» построено также повествование о «Жизни и деяниях одного города в двадцати приключениях» (опубл. 1942), где в «городе» легко узнается Цюрих 1940 г. со многими реальными приметами быта и поведения горожан в то тревожное время.

Представляет интерес отношение к Цоллингеру Макса Фриша, отдавшего в 1940-е годы дань восхищения искусству своего предшественника. Но в предисловии к вышедшему в начале 1960-х годов четырехтомному собранию сочинений Цоллингера Фриш уже по-другому оценивает кумира своей молодости. Теперь это уже не только признание в любви, но и осознание несходства, констатация дистанции. В глазах Фриша Цоллингер — жертва «духовной защиты отечества», жертва времени и обстоятельств. «В иное время его талант и темперамент создали бы произведения, способные принести славу их автору... Цоллингеру не было дано вывести швейцарскую литературу из пут провинциализма». Он как мог сопротивлялся исторической ситуации, но она оказалась сильнее, «сформировала его самого»<sup>11</sup>.

Фриш, без сомнения, прав: время не позволило Цоллингеру занять то место в истории швейцарской литературы, на которое он был вправе рассчитывать. И все же он был не пасынком, а сыном своей эпохи. Именно эпоха наполнила его романы актуальным содержанием, подтолкнула к поискам новых средств и приемов повествовательного искусства. Да и провинциализм Цоллингера преувеличен: просто на рубеже 1930–1940-х годов XX в. еще не пришла пора его преодоления. Это стало возможным только после Второй мировой войны, когда Швейцария снова открылась навстречу влияниям извне, когда художникам слова пришлось как бы заново учиться рассматривать локальные проблемы в контексте европейской и мировой истории. В этом процессе нового приобщения к миру, как показывает пример Фриша, немаловажную роль сыграл и Цоллингер.

Фриш унаследовал от Цоллингера не только внутренний лиризм, но и полемический задор, публицистическую остроту, страсть к «диалогу с общественностью». В 1950–1960-е годы, годы наивысшей активности Фриша-художника, выяснилось поразительное совпадение взглядов двух писателей на многие явления швейцарской — и не только швейцарской — жизни. Общность позиции видна в их отношении к фашизму, к настоящему и прошло-

му своей страны, в неуступчивости в вопросах борьбы за человека в человеке, за преодоление разрыва между видимостью и сущностью. Если на этом пути Фришу удалось добиться значительно больших успехов, чем Цоллингеру, то произошло это во многом еще и потому, что он мог опереться на опыт своего предшественника.

Что касается расхождений, то следует подчеркнуть одну особенность стиля зрелого Фриша, резко отличающую его от Цоллингера, — сдержанность, скупость выражения, стремление ограничиться изложением несущественного, поверхностного, а главное «упрятать» в подтекст. Фриш говорит то, что поддается высказыванию, во имя того, что словами выразить невозможно. Цоллингер же о границах выразительности не задумывался и всю гамму бушевавших его чувств и мыслей пытался как можно непосредственнее выразить с помощью метафорически насыщенного, «приподнятого» художественного языка. Поначалу Фриш-художник шел вслед за Цоллингером, но после войны, о чем свидетельствует его «Дневник 1946–1949 года» (1950), нашел собственную, так называемую «сократовскую» манеру повествования, в которой фигуры умолчания, скрытые цитаты и недоговоренность играют не меньшую роль, чем традиционные средства художественной экспрессии. «Что мне не нравится в моих ранних работах, написанных под влиянием Цоллингера, так это эксгибиционизм чувства, употребление так называемой поэтической метафоры, — говорил Фриш в одной из бесед с критиками... — Более поздним моим работам присуща трезвость... эмоциональная окраска возникает между строк, но сами чувства выражения в языке не находят, не выбалтываются. Такая форма кажется мне более поэтической, чем первая»<sup>12</sup>.

Романам Цоллингера и впрямь не идет на пользу то, что повествователь в них несдержан в выражении эмоций, многословен, старается сразу высказать главное, жертвуя деталями, отказываясь от полутонов, от возможностей подтекста. Внутренняя взволнованность выражается в нанизывании аргументов, наращивании не всегда точных и потому как бы дополняющих друг друга эпитетов. Цоллингер-поэт в поисках художественной выразительности умел отбирать, сокращать, вычеркивать, Цоллингер-романист спешил высказаться по волнующим его проблемам, не особенно заботясь о форме высказывания. Повышенная продуктивность была его творческим принципом. «Когда так прилежно трудятся диктаторы, мы тоже должны быть прилежными», — писал он<sup>13</sup>.

Некоторые исследователи видят причину художественных просчетов Цоллингера в его критической позиции по отношению

к своему окружению. «Повествовать можно только тогда, когда чувствуешь дружеское понимание своих слушателей, веришь в общество и един во взглядах с земляками, а не тогда, когда заботы о будущем и едкое сомнение затуманивают свободный взгляд», — пишет, например, Г. Бенцигер<sup>14</sup>. С такой точкой зрения вряд ли можно согласиться, так как в ней содержится скрытый упрек писателю том, что он не стал регионалистом. Певцов «единства с землей», так называемых «Heimatdichter» в Швейцарии 1930–1940-х годов было достаточно и без Цоллингера. Значение писателя как раз в том и заключается, что он оказался втянутым в поток «великого беспокойства» и потому в лучших своих романах, ставших документами эпохи, сумел если не преодолеть, то хотя бы вплотную приблизиться к преодолению гнета регионализма.

Если над первыми своими романами и над рассказами Цоллингер работал довольно долго, то стихотворные сборники создавались им в считанные недели, когда он открывал клапаны души, пытался облечь в точные слова рвущиеся наружу потоки ощущений, воссоздать «пейзаж воспоминаний», состоящий из «впечатлений подсознания», как он неоднократно формулировал в своих эссе конца 1930-х годов. В этих эссе поражает почти беспримерная тщательность и точность, с какой описывается творческий процесс. Судя по тому, как много внимания Цоллингер уделяет извлечению и словесному оформлению «памяти бессознательного», его поэтика должна быть близка сюрреализму (в манифестах сюрреалистов, значительно более воинственных и напыщенных, обнаруживаются сходные высказывания). Еще более поразительно сходство с целым рядом положений эссе Готфрида Бенна «Эпилог и лирическое Я» (1923, опубл. 1927), повторенных и развитых затем в знаменитом эссе «Поэзия и переживание» (1951). Но очевидно все же, что теоретическое осознание Цоллингером принципов собственной поэтики в эссе «Поэзия и переживание» (1934), «Таинство лирики» (1938) и «Если тебе суждено быть поэтом...» (1939) подпитывалось прежде всего совокупной атмосферой европейского XX в.: стремительный скачок в субъективизм, хотя и подготавливавшийся по крайней мере с эпохи Просвещения, но от этого не менее ошеломляющий, по существу, перекроил всю духовную и литературную ситуацию, создал хаос перекрестных и опровергающих друг друга течений, из которых крупные художники могли выбираться на твердую почву творчества только поодиночке. Нашупывание опоры в «памяти бессознательного» было спасительной нитью, благодаря которой многие художники XX в. преодолевали лабиринты хаотического субъективизма. Цоллингеру эта нить была дана изначально, ему оставалось толь-

ко крепче держаться за нее, что он и делал, порой жертвуя поэзией ради прозы.

Цоллингер создал и издал при жизни четыре стихотворных сборника: «Стихотворения» («Gedichte», 1933), «Звездная рань» («Sternfrühe», 1936), «Тишина осени» («Stille des Herbstes», 1938), «Дом жизни» («Haus des Lebens», 1939). Исследователи, как правило, не акцентируют внимание на проблеме эволюции его лирики<sup>15</sup> — ее отличает скорее постоянное кружение вокруг однажды определившихся тем и мотивов, настойчивое стремление увидеть объект изображения с разных сторон и в разном освещении, чтобы глубже постичь его сущность. Пути и формы постижения этой сущности тоже не претерпели заметных изменений на протяжении тех шести–семи лет, когда создавались вышеназванные сборники. Пейзаж родного края для Цоллингера — это отражение универсума, его конкретное предметное наполнение; даже в самом невзрачном и недолговечном предмете поэт ищет и обнаруживает вечное и непреходящее. Именно в этом смысле стихотворение «Навозная телега», помещенное в начале первого сборника, можно считать своего рода демонстрацией поэтического принципа Цоллингера; запыленная, измазанная крестьянская телега становится символом прекрасного ландшафта, но не в верхарновском романтико-натуралистическом и не в социально-экспрессионистическом наполнении. Поэту Цоллингеру претит все броское и экстравагантное, его философская пейзажная лирика — по существу апофеоз неприметного и обыденного, за которым — тайна земного бытия (как в стихотворении «Раздумье»):

Мало ночи и дня  
Чтобы слиться с круженьем извечным  
И все понять.

Жизнь быстротечна.  
Кто смысл глубинный узрит  
В жизни вершеньи беспечном?

Вечность манит: смотри,  
Всюду таится великий  
Дух внутри.

Но везде безлики  
Оболочка, стена.  
Попробуй, сквозь них проникни.

Земля, мой край, страна —  
Как мысль сокровенная,  
Что мне пока не видна.

И, разрастаясь, боль неизменная  
Пронизывает меня:  
Чтоб ощутить эту землю согбенную,  
Мало ночи дня!<sup>16</sup>

Это стихотворение — тоже своеобразный манифест, оно в концентрированной форме выражает основное направление поэзии и поздней прозы Цоллингера: увидеть и запечатлеть в слове «сокровенную мысль» родного края и через понимание этой «сокровенной мысли» осознать и свое место в мире. Картины природы в лирике Цоллингера менее всего напоминают пейзажную лирику, хотя перечислений конкретных примет пейзажа у него наберется даже больше, чем в типичных стихотворениях этого жанра. Преодоление чистой пейзажной описательности достигается, во-первых, через максимально возможное обострение восприятия, раскрепощение всех органов чувств, и, во-вторых, благодаря богатому воображению, оживляющему пейзаж и предельно расширяющему его границы. Погружаясь в созерцание ландшафта, поэт сливается с ним и, словно медиум, обретает способность увидеть и услышать обычно невидимое и неслышимое:

#### НОЧНЫЕ ПРЕВРАЩЕНИЯ

Темнеют горы в гаснущих всплесках дня,  
В озере небо ночное зеленым сияньем струится,  
Шелест утиной стаи больно пронзил меня,  
Гравий в глубинах сверкает, как призраков лица.

Все становится чуждым, я будто у моря, в иной стране,  
Где есть бухты, леса, города и вулканы.  
Затерянный, тихо кружусь я в своем челне.  
Сквозь тысячелетья мерцают ночные туманы.

Некоторые черты поэтики Цоллингера лучше всего понять при сравнении с Германом Гессе, стихотворения которого гораздо задушевнее и мягче. Лирический герой Гессе, при всем его внимании к природе, никогда не сливается с ней до конца, природа помогает ему переносить скитальческую жизнь и бесприютность, но он всегда обособлен от нее «цыганской тоской по дому, которого нет нигде». Лирический герой Цоллингера — отнюдь не скиталец-романтик, он у себя дома, на своей земле, он — плоть от плоти ее, ему не терпится понять себя в ней и ее в себе. Для Гессе поэзия была как бы «отдыхом» от предельно напряженного интеллектуального освоения мира, к которому он стремился в своих романах. Для Цоллингера же поэзия была жизнью, более подлинной и насыщенной, чем жизнь реальная, чем даже его поздние ро-

маны, в которых он мучительно пытался облечь свою единственную тему в строго очерченные конфликты и самодостаточные характеры. Лирический герой Гессе постоянно обращается к детству как к самой чистой и, увы, недостижимой поре жизни: «...И я вижу: чище, мягче / Были в детстве эти дали, / И светлее и богаче / Горы елями сверкали» («Шварцвальд»). У Цоллингера задача сложнее: для него детство, дедовский дом, деревня со всеми шумами, цветами и запахами, при всей их самоценности, в определенном смысле всего лишь точка отсчета, ряд промежуточных ступеней, по которым он пытается спуститься еще глубже — туда, где конкретные очертания предметов начинают расплываться в «глубинах бессознательного», и из этих глубин выплывает новая поэтическая реальность, уже не идентичная «памяти детства», а более обобщенная, хотя и опредмеченная — память пространственного бытия, перемещающегося по оси времени. Личное остается, но оно сливается с предметно-пространственным бытием или вовсе растворяется в этом бытии («Сумерки детства», «Флокс», «Боденское озеро»). Прием подключения «памяти бессознательного» Цоллигер возвел в основной поэтический принцип, неоднократно обосновывал его теоретически (например, в уже упоминавшемся эссе «Поэзия и переживание») и создал индивидуально окрашенную *поэтику визионерской фантазии*, во многом родственную не только Г. Бенну, но и таким поэтам, как Оскар Лерке или Вильгельм Леман. Модель подобного визионерства ясно просматривается в стихотворении «Флокс». Лирическое «я» здесь совершенно отсутствует, хотя из контекста понятно, что поток ассоциаций, вызванных не столько даже цветом, сколько запахом, невозможен при обычном (т.е. не пропущенном через «память бессознательного») созерцании и обонянии цветка:

Все есть в твоём аромате:  
Мангольд и молоко,  
Запах крахмального платья,  
Приторный хлеба покой.

В аромате твоём винограда  
Зеркальная голубизна,  
Паутинка сентябрьского сада,  
Запах яблок и сена копна.

Словно сундук распахнули где-то,  
Запертый со времен отцов:  
В нем юбки, туфли, корсеты  
Причудливых образцов.

Ты как нежность и строгость смущенья  
Невесты, входящей в дом,  
Свадьба с разгулом и пеньем,  
Колоколов перезвон...

Целый ряд стихотворений Цоллингера целиком построен на этом «визионерском» принципе: извлекаемая из глубин бессознательного (нередко во сне) картина не только оживает и запоминается, но становится неотъемлемой частью «сознательной памяти», а следовательно, и составной частью реальной действительности:

### КРЕСТЬЯНСКИЙ ГОРОД

Крестьянский город видел я во сне.  
В горах стояли дивные соборы,  
Мосты, и башен темные дозоры,  
И виселицы. Странно было мне:

Дома, решетки, двери были целы,  
Но город словно некий мор постиг.  
И ратуша алела от гвоздик,  
Но здесь не рял даже голубь белый.

Ни петуха, ни пса. Хлева пусты,  
Нигде не видно даже куч навозных.  
В домах тек жар июльских полдней грозных,  
И замер колокол от немоты.

Над бездной, полной водорослей, мха,  
Висели мельниц праздные колеса.  
Ромашка покрывала все откосы.  
Луцилась дранка крыш, как шелуха.

Я этот город призрачный узрел —  
В горах высоких дивные соборы,  
Узор теней и свет, дразнивший взоры.  
Он в памяти моей доныне цел.

(Перевод Г. Ратгауза)

В последних сборниках визионерские черты сохраняются, но они заметно смягчаются, так как свой дар ясновидения поэт все чаще обращает на созерцание и истолкование окружающей действительности. Поэтика многих стихотворений («Рисунок на черном мраморе», «Дом жизни», «Поступь предков», «Итальянские парки», «Вечерние горы») основана на своеобразном «двоимии» (видения и реальность), но теперь оба мира зримо присутст-

вуют один в другом, взаимообуславливают друг друга и не могут быть объяснены в отдельности, ибо составляют неразрывное единство и лишь в этом единстве обретают свой подлинный смысл.

Надо сказать, политика с трудом входила в мир лирики Цоллингера: «Тоска казарм» и «Фабричные девушки в канун Рождества» из сборника «Стихотворения» — типичные визионерские фантазии, и если они подталкивают читателя к раздумьям на социальные и политические темы, то это прежде всего свидетельство силы поэтического воображения поэта, способного обращать в предметную реальность «фантазии бессознательного». Стихотворение «Осознание себя» («Selbstbesinnung») из сборника «Звездная рань» прямо подчеркивает эту творческую установку: «Снаружи нет ничего, кроме созданий твоего собственного внутреннего света».

И все же активные попытки Цоллингера включиться в общественно-политическую жизнь предвоенной Швейцарии (статьи в журнале «Цайт» в защиту испанских республиканцев) не могли не отразиться и на поэтике писателя. Нагляднее всего изменения сказались в сближении «внутреннего» и «внешнего» миров, в стремлении показать их взаимосвязанность и взаимообусловленность. Политика и современность так настойчиво вторгались в жизнь поэта, что он, уже привыкший к состоянию «двоемирия», лишь смещает акценты, стремясь теперь и во внешний мир вглядываться столь же пристально, как он многие годы вглядывался в миры своей фантазии. О новой функции поэзии с предельной четкостью говорится в стихотворении «Поэт в наши дни»:

Чем ты занят, дружище мечтатель?  
На цветущий глазеешь луг.  
Но тяжко  
Над тобой мрачной тучей чернеет  
Войны роковая гроза!

(Перевод В.Вебера)

В лучших «политических» стихотворениях Цоллингера визионерские пейзажи как бы «наплывают» на современную ему действительность, сливаются с ней так, что границы между ними размываются, и уже сама реальность, несущая в себе еще неразродившееся бремя истории, превращается в поэтическое «видение» (Стихотворение «Европейское затмение», 1939). Как лирик Цоллигер до конца сохраняет верность самому себе и даже в стихотворениях, непосредственно обращенных к современности, остается в границах однажды избранной им поэтики.



<sup>1</sup> См.: *Staiger E.* Nachwort // *Zollinger A.* Gedichte. Zürich, 1956. S. 126.

<sup>2</sup> Цит. по: *Albrecht B.* Die Lyrik Albin Zollingers. Zürich, 1964. S. 141.

<sup>3</sup> См.: *Günther W.* Dichter der neueren Schweiz. Bd. 1. Bern, 1963. S. 514; Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden. Bd. 5. Das 20. Jahrhundert. Köln. O.J. S. 426.

<sup>4</sup> *Thomke H.* Albin Zollinger // *Bürgerlichkeit und Unbürgerlichkeit in der Literatur der deutschen Schweiz* / Hrsg. von Werner Kohlschmidt. Bern und München, 1974. S. 140.

<sup>5</sup> Кроме вышеназванных работ, см.: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur. 20. Jahrhundert* / Hrsg. von K. Pezold. Berlin, 1991; *Häftlinge P.* Der Dichter Albin Zollinger. Diss. Beromünster, 1954; *Frisch M.* Albin Zollinger als Erzähler // *Neue Schweizer Rundschau.* Neue Folge. Zürich, 1943. № 10.

<sup>6</sup> *Günther W.* Op. cit. S. 517.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 519.

<sup>8</sup> *Zollinger A.* Gesammelte Werke in 4 Bänden. Zürich, 1961–1961. Bd. 1. S. 398.

<sup>9</sup> *Ibid.* S. 398.

<sup>10</sup> *Günther W.* Op. cit. S. 526.

<sup>11</sup> *Zollinger A.* Gesammelte Werke in 4 Bänden. Bd. 1. S. 10.

<sup>12</sup> Цит. по: *Kieser R.* Max Frich. Das literarische Tagebuch. Frauenfeld und Stuttgart. 1975. S. 71–72.

<sup>13</sup> Цит. по: *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz.* Zürich; München, 1974. S. 185.

<sup>14</sup> *Bänziger H.* Heimat und Fremde. Bern, 1958. S. 135.

<sup>15</sup> См.: *Albrecht B.* Die Lyrik Albin Zollingers. Zürich, 1964. S. 145.

<sup>16</sup> Кроме особо оговоренных случаев, переводы стихотворных цитат в данной главе принадлежат А. А. Гугнину.

## ГЛАВА 8

### ЯКОБ БЮРЕР И ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛЬНОГО УТОПИЗМА

Якоб Бюрер (Jakob Böhmer, 1882–1975) относится к распространенному в европейской и мировой литературе первой половины XX в. типу писателей, которых называют «социальными утопистами». Недовольный положением дел у себя на родине и вообще в мире, озабоченный тем, куда и как движется человечество, он без устали искал альтернативы губительным, с его точки зрения, тенденциям современности, пробовал варианты, выдвигал гипотезы, экспериментировал не только со словом, с языком, но и с социальными данностями, т.е. занимался тем, чем в разное время и в разной мере «грешили» художники масштабнее и значительнее его, такие, как Эмиль Золя, Анатолий Франс, Ромен Роллан, Теодор Драйзер, Эптон Синклер и многие другие, не говоря уже о прямых приверженцах «социалистического реализма».

Правда, в отличие от последних, которые принимали (или делали вид, что принимают) на веру не ими предначертанные контуры будущего, Бюрер хотел набрасывать эти контуры сам, не прибегая к помощи научных авторитетов. Эксперименты раз за разом давали отрицательные результаты, герои бюреровских книг оказывались в тупике, разочаровывались, гибли, но автор, несокрушимо веривший в активную, преобразующую человека и мир вокруг него миссию искусства, упрямо, вопреки очевидностям продолжал настаивать на том, что люди земли должны непременно найти путь к «единственному спасению человечества — государству с обобществленной собственностью»<sup>1</sup>. Для Бюрера почти гамлетовский вопрос — быть или не быть социализму — был равнозначен выбору между жизнью и смертью: «будет ли человечество иметь счастливое будущее, или же его ждет новое варварство, а то и гибель»<sup>2</sup>.

Само собой, «социализм» Бюрера был типичным «социализмом чувства» и ничего общего не имел с «научным» или «реальным» социализмом советского образца. Политическая ангажированность писателя была «ангажированностью сердца» (выражение

Макса Фриша), свободной от какой бы то ни было идеологической заданности. В ее основе — жажда социальной справедливости, вполне понятная у человека, выросшего в очень бедной семье и до конца жизни так и не избавившегося от чувства материальной и духовной ущемленности. Не менее важно и то, что Бюерер ощущал себя наследником просветительских идей, видел их крах в современном мире и был убежден, что без прорыва к нравственному чувству и здравому смыслу будущего у человечества может и не быть.

Бюерера нередко упрекали в традиционализме, в том, что он отставал от эстетических требований времени, сторонился экспериментов в области формы и, как правило, избегал погружения в коренные, извечные проблемы человеческого бытия, по крайней мере, погружения прямого, ограничиваясь изображением конфликтов между сословиями и классами. Эти упреки справедливы только отчасти. Ведь заметил же один из критиков (Э.Пульфер), что «романы Бюерера — это бросающаяся в глаза корректура тогдашнего литературного кодекса»<sup>3</sup>. А тогдашним «кодексом» был регионализм. Действительно, в сочинениях Бюерера вряд ли целесообразно искать те новшества и открытия, которые несла с собой литература интровертивного типа. Однако и Бюерер вносил свою долю новизны в литературный процесс немецкоязычной Швейцарии 1920–1930-х годов — открывал новые пласты реальности и расширял способы ее художественного освоения, вводил в литературу нового героя и новые типы сюжетов, разнообразил, исходя из своей творческой задачи, приемы создания персонажей — носителей активного действия.

За долгую жизнь в искусстве Бюерер написал около трех десятков романов и повестей, примерно столько же пьес, издал несколько сборников стихов, выступал как журналист и публицист. Художник разносторонней одаренности и яркого темперамента, он до глубокой старости сохранял творческую активность и полемическую страстность. Его называли «швейцарским Генрихом Манном», «самым тенденциозным и целеустремленным швейцарским писателем своего поколения»<sup>4</sup>. Этим качествам можно давать разные, даже противоположные оценки, но они остаются основными приметами его творческой индивидуальности и константами творимого им художественного мира.

Конфликтные интенции его ранних драматических опытов чаще всего концентрируются на борьбе вышедшего из низов интеллигента с системой общественных институтов, оставляющих для бесправных и угнетенных слишком мало жизненного, игрового пространства. Известность Бюереру принесла серия написанных на диалекте сатирических комедий, объединенных общим назва-

нием «Народ пастухов» («Das Volk der Hirten»; с 1918 по 1935 г. опубликовано 12 пьес). В них остроумно высмеиваются распространенные пороки мещанского сословия — невежество, жадность, суеверия. Кичащимся своей образованностью самодовольным бюргерам, включая национальных советников, не умеющих отличить подлинное искусство от бездарных подделок, противопоставляются — в духе народного театра эпохи Реформации — простые люди, бедняки, наделенные живым умом и стихийным пониманием прекрасного. В 1920-е годы, вопреки общей тенденции, утверждавшейся в искусстве «новой деловитости», политический радикализм неистового Бюрера усиливается, доходя в пьесе о Вильгельме Телле (1923) до отрицания национальных символов, кумиров и мифов (позже эту тему вслед за М.Фришем подхватят и продолжат многие писатели немецкой Швейцарии), до проповеди содружества всех наций земли, объединенных идеей равенства и справедливости.

Бюрер-романист искал такие жанровые структуры, которые бы давали ему возможность непосредственного вмешательства в реальную жизнь и выражения его навязчивой идеи — преодоления капитализма в Швейцарии швейцарскими же методами, без ненужного кровопролития, с помощью инструментов прямой демократии. Проголосовали — и дело с концом. Структура его романов — биографических, утопических, исторических — тоже не была защищена от вмешательства авторской воли, она вобрала в себя внутренний разлад между желанием автора и его протагонистов как можно скорее, здесь и теперь, создать справедливое и гуманное общество, «социализм с человеческим лицом», — и невозможностью осуществить это желание в сложившихся условиях. Что оно неосуществимо в принципе — этой мысли Бюрер не допускал, она означала бы не просто утрату надежды — несущей опоры значительной части искусства первой половины XX в., а ее предательство. Время этого культурологического акта, свершившегося на исходе столетия, в ту пору еще не пришло.

Гражданский темперамент художника, сочувствие тем, из кого фабричные машины высасывают жизненные соки, торопят Бюрера, вынуждают искать кратчайший путь к цели, но логика жизни и логика искусства, все же не позволявшая целиком подчинить себя внеэстетическим задачам, неизбежно раскрывают несостоятельность поспешных планов. Разрыв между мечтой и действительностью ведет к тому, что бюреровские борцы за лучшее будущее оказываются, как правило, фигурами трагическими, неуютно чувствующими себя в своем историческом времени. Таков, например, Зульцер, центральное действующее лицо романа «Из дневни-

ка Конрада Зульцера» («Aus Konrad Sulzers Tagebuch», 1917). Его не волнуют тайны человеческого бытия, загадки подсознания. С его точки зрения, все гораздо проще. «Надо, наконец, понять: на этой планете, которая приводится в движение и управляется объективными механическими законами, нам суждено жить очень недолго. Потом — ничего, пустота! — рассуждает он... — Совершенно ясно, что всем нам только тогда будет хорошо жить, когда каждый станет болеть душой за всех и перестанет претендовать на то, без чего он легко может обойтись. Бог ты мой, как все понятно и просто! А вместо этого — общественный строй, который вынуждает меня жить в убогом переулке, день за днем стоять у станка и вкалывать с утра до вечера! Ради чего?»

Примерно так же рассуждает и Килиан, герой одноименного романа («Kilian», 1922): «Смотри, это и ребенку понятно. Земля шар, круглый, как вот этот камень, только во много раз больше. На ней живет столько-то и столько людей. Им нужно определенное количество одежды, хлеба, украшений. Все это надо добыть. Каждый в состоянии произвести столько, сколько ему надо и много больше. А что делают люди? Воруют, грабят, доводят друг друга до нищеты!»

Наивная логика обоих персонажей не срабатывает, их призывы к благоразумию повисают в пустоте. Вязываясь в борьбу с ненавистным им принципом свободного предпринимательства, они не замечают (или не хотят замечать), что посягают на саму природу человека, на изначально заложенные в нем поведенческие архетипы, не согласующиеся с прекраснодушным оптимизмом социальных утопистов, которые во все времена делали ставку на одномерно идеологизированного человека. Оттенок обреченности на неудачу свойствен почти всем героям бюреровских книг. Они не до конца верят в свои силы и либо терзаются нравственными сомнениями, как журналист Конрад Зульцер, который ищет близости с людьми труда, а сам сотрудничает в изданиях, отнюдь не симпатизирующих рабочим, либо пускаются на всевозможные авантюры, как Килиан. В результате первый удаляется, подобно ницшевскому Заратустре, в горы, в гордое одиночество, а второй бессмысленно погибает.

Жанрообразующим каркасом первого романа выступает литературный дневник, форма которого позволяла без обиняков вводить в художественную фактуру произведения лирико-публицистический комментарий к жизненным перипетиям. Бюрер в полной мере использует эту возможность, дневниковые заметки его героя полны лирических излияний, но еще больше гневных обличений в адрес несправедливого мироустройства. Однако, как вскоре выяс-

няется, структура биографического романа на основе подневных (хотя и без указания конкретных дат) заметок не вполне удовлетворяет писателя, кажется ему чересчур узкой, недостаточной для повествовательных построений большого эпического размаха. Он тяготеет к масштабному охвату действительности, к деятельному, а не рефлектирующему герою. Такой протагонист появляется в романе «Килиан».

Жизнь рабочего Килиана буквально пестрит приключениями и превращениями. Он то разнорабочий в Женеве, посещающий кружок анархистов и интересующийся социалистическими идеями, то неведомо как (Бюрер не утруждает себя объяснениями внезапных метаморфоз) разбогатевший буржуа, то опять впавший в нищету безработный, вынужденный эмигрировать в Америку. Там благодаря пассионаризму своей природы Килиан быстро вырастает в крупного промышленника, но в душе остается противником капитализма, каким был в Женеве. Встретив за океаном знакомую анархистку, он рассказывает ей, что намерен организовать могущественный союз промышленников и банкиров, сосредоточить в своих руках огромную власть и уничтожить «железную пяту» сверху. Но Килиана — опять-таки довольно немотивированно — убивают свои же «друзья» — анархисты. Таков незамысловатый сюжет этого романа, утопического по своей сути и в то же время разрушающего утопические надежды, сводящего их до уровня авантюрных походов нетерпеливого искателя всеобщего счастья.

Приметы социального утопизма легко обнаружить и в романах «Томас Брак, помощник звездолетчика» («Thomas Brack, der Behilfe des Sternenfliegers», 1926) и «Андриана Орсетта» (1927), относящихся к жанру научной фантастики. В них Бюрер, идя по стопам Герберта Уэллса, использует научные открытия или научные предвидения для решения социальных задач. Только бы не довести дело до массового кровопролития, до вооруженного восстания, до слепого и жестокого бунта! Казавшийся своему окружению безоглядным революционером, Бюрер на самом деле тяготел к эволюционизму и к вооруженным переворотам как средству достижения цели относился крайне отрицательно. Он несколько упрощал законы развития человеческого сообщества, «биологизировал» их, спрямлял углы, не обращал внимания на оттенки, полутона. Его социальное нетерпение чем-то напоминало экзистенциальное нетерпение экспрессионистов, но дальше этого отдаленного сходства, выразившегося в торопливости слога, в прерывистости эпического «дыхания», дело не пошло. Даже в минуты крайнего напряжения душевных сил Бюрер не позволяет своим ге-

роям впадать в экстаз. Он не прибегает к поэтике «крика», не ломает синтаксис. Бюрер прошел мимо экспрессионизма, как и подавляющее большинство швейцарских писателей в 1920-е годы. Но он не мог — как автор научно-фантастических и социальных утопий — пройти мимо проблем культурологического и экологического свойства. В отличие от областников, он не отвергал с порога техническую цивилизацию, воспринимая ее не только как неизбежное зло, с которым поневоле приходится мириться, но и как предпосылку свободного самоосуществления личности, и потому ратовал за «деликатный» технический прогресс, не наносящий непоправимого ущерба природе (кто хоть раз заглядывал в прозрачные воды Цюрихского озера, тот мог убедиться, что швейцарцы в этом преуспели); предвидя в недалеком будущем резкое обострение энергетических проблем, он предлагал использовать энергию солнца, что сегодня также перешло в разряд решаемых технических задач. И все же главное в научно-фантастических романах Бюрера заключалось в особенностях утопической перспективы, а она и здесь оборачивалась своей уязвимой стороной, не давала убедительных концовок. Вряд ли случайно, что герой романа о звездолетчике навсегда покидает Землю и бесследно исчезает в просторах Вселенной.

Социальные утопии волновали в 1920-е годы не одного только Якоба Бюрера. Столь же интенсивно и глубоко исследовал положение дел в социальной и духовной сфере и другой «убежденный и последовательный, хотя и не ортодоксальный социалист»<sup>5</sup> — Альфред Фанкхаузер (Alfred Fankhauser, 1890–1973). В его ранних произведениях — стихотворениях, рассказах, драме на диалекте «Крестный путь» («Chruetzwaeg», 1917), романах «Божественный недуг» («Der Gotteskranke», 1921) и «Ранняя весна» («Vorgfruehling», 1923) можно встретить как интерес к идеям социальной справедливости, так и знаки восприимчивости к импульсам, исходящим от экспрессионистического искусства. В пору работы над «Божественным недугом» Фанкхаузер интересовался теоретическими основами экспрессионизма, написал эссе «Экспрессионизм и импрессионизм» (1920), где смысл нового литературного движения усматривал в придании произведениям искусства налета таинственности, загадочности, в истовом служении художника божественной идее, а не в нарочитой (он это подчеркивал) «возгонке» формальных возможностей. В противовес Бюреру, Фанкхаузер был натурой мечтательной, склонной к визионерству, к вылазкам в сферы трансцендентального. В «Божественном недуге» наметился мотив, который с этого момента станет сквозным в творчестве писателя — человек, одержимый необъяснимой и неодоли-

мой силой, божественной или демонической, мотив пророчества и провидчества. Капитан швейцарской армии Фройдигер, служащий на границе, дезертирует, забывает о гражданском долге ради долга общечеловеческого. Он мечтает о том времени, когда исчезнут все границы, его не устраивает земной миропорядок («Живущий в нас Бог — болен»), он жаждет всемирного братства, великой и всеобщей справедливости. Его экстатические выпадывады в адрес реальной жизни подпитываются, как и у Бюрера, утопической мечтой о земном царстве всеобщего счастья.

В том же духе, хотя и в значительно более спокойном ключе, выдержан роман «Огненные братья» («Die Brüder der Flamme», 1925) — пожалуй, лучшее произведение Фанкхаузера и одно из лучших в швейцарской литературе 1920-х годов. История крестьянина Самуэля Гланцмана, еретика и бунтаря против бернских властей, охваченного «божественным огнем», неукротимым желанием преобразования мира и человека на началах равенства и гуманности, основана на зафиксированных в исторических документах фактах деятельности в среде крестьян эмментальской долины секты «огненных братьев» — антонианцев (по имени основателя и руководителя секты Антона Унтерэрнзера), однако под пером Фанкхаузера она обретает символический смысл, насыщается мифотворческими мотивами в духе общей концепции искусства, призванного прорываться сквозь пелену будничности к надреальным тайнам бытия. Возмутителю спокойствия Гланцману удастся избежать земного правосудия, но, не сумев добиться своей цели, он в порыве религиозного чувства сжигает себя в «сошедшем с неба» огне, иными словами, чтобы не дань в руки властям, он устраивает акт самосожжения. Этим романом с типично экспрессионистическим исходом Фанкхаузеру удалось не только преодолеть сопротивление поэтики регионализма, требовавшей финалов иного рода, но и «укоренить сугубо урбанистическое искусство экспрессионизма в крестьянской среде»<sup>6</sup>. Изобразительная сила романов «Ангелы и демоны» («Engel und Dämonen», 1926) и «Повелитель внутренних колец» («Der Herr der inneren Ringe», 1929) заметно ослаблена увлечением автора астрологией (он стал известным специалистом в этой области); оккультные мотивы и рассчитанные на внешний эффект приемы организации текста вытесняют из утопических видений будущего реальное, земное содержание.

К тому же ряду бескомпромиссных радетелей за социальные реформы относится и Карл Альберт Лоосли (Karl Albert Loosli, 1877–1959). Выходец из самых низов общества, он, как и Бюрер, резко критически относился к певцам «альпийской романтики», упрекая их в лакировке народной жизни. Трагические перипетии



биографии Лоосли напоминают судьбу Роберта Вальзера и Фридриха Глаузера: трудное сиротское детство, полная невзгод юность, частые конфликты с властями, интернирования, болезни (он проходил курс лечения в том же заведении Вальдау близ Берна, где подолгу обретались Вальзер и Глаузер). Человек нелегкий в общении, он воевал и со своим опекуном, так как, подобно Глаузеру, был признан недееспособным, и со склонными к конформизму собратьями по перу, и с церковниками, и со швейцарскими фронтистами. Воевал отчаянно, не думая о последствиях, так как свою задачу гражданина и художника видел в отстаивании истины и справедливости, в воспитании народа. Он считал себя учеником швейцарских просветителей и воспитателей народа Ульриха Брекера, Генриха Песталоцци, Генриха Цшокке, Иеремии Готхельфа (полное собрание сочинений последнего было подготовлено к изданию в Швейцарии при активном участии Лоосли). «Философ из Бюмплиц» (Бюмплиц — деревня недалеко от Берна, в которой жил писатель) считал себя радикальным демократом и яростно сражался не только с властями предрежущими, но и с социал-демократами, и с коммунистами, отстаивал принцип открытости своей страны, осуждал ура-патриотов за «гельветический шовинизм», в общем, был неудобным для всех, кто посягал на его представления о свободном народе, не терпящем ни рабства, ни господства. «Я сильнее всего любил тебя тогда, когда сердито отчитывал за недостатки», — писал он в стихотворении «Моя страна»<sup>7</sup>. Лоосли писал прозу, выступал как публицист (статьи и эссе собраны в сборнике «Бюмплиц и мир» — «Büempliz und die Welt», Bern, Neuauflage 1972), издавал газету «Родина и чужбина» («Heimat und Fremde»), писал стихи, преимущественно на диалекте (сборник «Мой Эмменталь» — «Mys Emmetaw», 1911). Его крупнейшим эпическим произведением считается роман «Крестьяне из Шаттматта» («Die Schattmattbauer»), написанный в конце 1920-х гг., но увидевший свет только в 1932 г., в собственном издании автора, так как около тридцати швейцарских и немецких издательств отказались его печатать по идейно-политическим соображениям. В нем писатель предвосхитил некоторые открытия, сделанные позже в жанре детектива Ф.Глаузером и Ф.Дюрренматтом. Крестьянская община Хаблинген, в которой происходит преступление на имущественной почве, — не замкнутый в себе мирок, а модель мира.

В 1930-е годы ситуация в Швейцарии (как, впрочем, и во всей Европе) резко изменилась. Экономический кризис, утрата общенациональных ориентиров, ощущение, что «история движется впе-

ред, как машина, из которой вывалился водитель» (Эрматингер), привели к небывалой для традиционно спокойной страны радикализации общества, к угрожающей поляризации сил. Деление на «правых» и «левых» с преобладанием крайностей во всех языковых регионах достигло взрывоопасной концентрации. Возникло профашистское движение «Национальный фронт», не скрывавшее своих симпатий к нацистской Германии и даже — устами некоторых своих приверженцев — призывавшее к «аншлюссу» на австрийский манер; левые готовили создание «Народного фронта». Те и другие ставили своей целью заменить либерально-демократический строй авторитарным режимом — одни с коричневой, другие с красной окраской. Дело снова, как и в 1918 г., дошло до массовых демонстраций и кровавых стычек. В Цюрихе и Женеве армия и полиция открыли стрельбу по безоружным демонстрантам. Были убитые и раненые. Для многих чаша терпения переполнилась. Колеблющиеся примыкали к тому или иному лагерю. Однако проблема «выбора» даже для писателей левого толка, социальных утопистов, была трудной: маятник симпатий и антипатий качался между недовольством властями, ополчившимися на собственный народ, и страхом перед большевизмом.

Правда, с середины 1930-х годов поляризация общества пошла на убыль. Призывы трезвых голов к благоразумию сделали свое дело. «Народный фронт» так и не был организован, а «Национальный фронт» был в результате референдума отвергнут большинством населения и вскоре запрещен. Армия заявила о своей готовности защитить страну от агрессивного северного соседа. Социал-демократы публично отказались от лозунга «диктатуры пролетариата». Возобладали настроения национального примирения, социального партнерства. Поскольку угроза фашизма была реальнее угрозы большевизма (Германия была рядом, СССР — далеко), писатели социал-демократической ориентации тоже втягивались в орбиту «духовной защиты отечества» (*Geistige Landesverteidigung*), хотя и оговаривались, что эта вынужденная мера не должна вести к изоляции от остального мира, к ксенофобии и «гельветическому национализму». Самоидентификация литературы, не имевшей своего собственного языка, сопровождалась изоляционистскими устремлениями, безуспешные поиски собственного культурного субстрата приводили к созданию искусственных, нежизнеспособных идеологем и мифологем, к позиции «ощетинившегося ежа». Культурные связи с Германией были прерваны (хотя экономические и в известной мере политические сохранились), возобладала иная ориентация — усиленно культу-

вировалось гельветическое своеобразие, вырабатывалась гибкая, выстроенная на компромиссах линия поведения в изменившихся по сравнению с 1920-ми годами исторических условиях. Маленькой европейской стране, которой чудом удалось сохранить подобие нейтралитета и избежать судьбы, постигшей, например, Бельгию или Голландию, приходилось сотрудничать с Германией и одновременно подчеркивать свою независимость от нее, свой суверенитет. Антифашистское сопротивление было неотделимо от приспособления, для многих вынужденного. Даже художники, принимавшие деятельное участие в судьбах бежавших из Германии антифашистов (Г.Гессе, Р.Я.Хумм и др.), остерегались публично высказывать свои взгляды; их неприятие нацизма находило выражение скорее в документах частной жизни — письмах, дневниках или предназначенных для узкого круга лиц заметках.

Пожалуй, только Якоб Бюер продолжал открыто и темпераментно высказывать свои взгляды и в 1930-е годы. Он сделал свой выбор. К чему это привело в ситуации отнюдь не однозначной, можно проследить на его дальнейшей творческой судьбе. В 1932 г. Бюер решился на шаг, который как бы разделил его жизнь надвое, — он публично объявил о своем вступлении в Социал-демократическую партию Швейцарии, мотивируя это тем, что «сегодня политическая независимость — непозволительная роскошь». «С тех пор как я начал мыслить политическими категориями, я живу убеждением, что только то государство, которое подчинит себе экономику, может обеспечить развитие справедливого общества. С тех пор я — социалист или коммунист. При этом я всегда был убежден, что швейцарской демократии присуще стремление к созданию государства, основанного на коллективной собственности... С того самого часа, когда в Женеве был открыт огонь по безоружным народным массам, когда была убита последняя надежда на то, что это преступление порождено недоразумением, существует лишь один лозунг: кто не со мной, тот против меня... Кто не занимает сегодня четкую позицию в этом вопросе, тот предает свои демократические убеждения...»<sup>8</sup>

Собственно, этой же проблемой «выбора» в конкретных исторических обстоятельствах озабочены и центральные персонажи его романов «Нельзя» («Man kann nicht», 1932), «Буря над Штиффлисом» («Sturm über Stiffli», 1934) и «Последнее слово» («Das letzte Wort», 1935). Писатель вынуждает своих героев пройти через те же испытания, которые его самого привели к принятию решения, повлекшего за собой отнюдь не благоприятные для его творчества последствия. Бюер использует форму европейского «романа воспитания», приспособлявая ее к своим творческим за-

дачам. Он изображает человека в процессе становления, поисков не столько смысла жизни, сколько линии социального поведения, так как, по его мнению, процесс индивидуации, личностного самоосуществления невозможен вне социальной среды, а в литературе — невозможен в замкнутом эпическом пространстве (необитаемый остров всевозможных «робинзонад», «педагогические провинции», «волшебные горы» и т.п.). Он изобретает для своих персонажей конфликтные ситуации, которые ставят их перед выбором — не только политическим или идейным, но и нравственным, этическим, экзистенциальным. Рабочий Тозио, главное действующее лицо романа «Нельзя», ценой проб, ошибок и заблуждений приходит к выводу, что «нельзя получать дивиденды, не убивая людей», «нельзя загребать деньги и оставаться честным человеком. Ни в государственном, ни в личном плане. Ни в делах, ни в семейной жизни»; «нельзя гнаться за дивидендами и одновременно способствовать осуществлению благородных идеалов человечества». Варианты этой лейтмотивной мысли то и дело повторяются в романе как итог трудно давшегося «прозрения».

В основу сюжетной канвы положен почти до неузнаваемости трансформированный библейский мотив «возвращения блудного сына»: рабочий Тозио ценой невероятных усилий поднимается по социальной лестнице, становится предпринимателем, богатеет, но, в конце концов, осознает пагубность своего возвышения и возвращается в ту среду, из которой вышел: ему кажется, что только там он может осуществить себя как личность.

Роман начинается с конфликта — социального и внутреннего, разыгрывающегося в душе Тозио. На заводе, где он работает, уже несколько месяцев продолжается забастовка. Штрейкбрехер, пытавшийся прорваться на завод, на глазах Тозио убивает его друга, тоже стоявшего в пикете. Позже выясняется, что штрейкбрехером был отец девятерых детей, из которых шестеро несовершеннолетние. В состоянии шока Тозио готов отказаться от своих социал-демократических убеждений, вынуждающих его преследовать отца голодающих детей. Случайная встреча с бывшим одноклассником, который стал мелким предпринимателем, круто меняет судьбу Тозио: он принимает приглашение товарища войти в дело, расширяет производство, оттесняет от руководства предприятием компаньона, а затем и вовсе избавляется от него. Когда хочешь преуспеть, не до морали.

Бюер слегка модифицирует основательно разработанный в мировой литературе мотив духовного и нравственного оскудения человека, погнавшегося за золотым тельцом. Отличие Тозио от других парвеню в том, что он при всем желании не может забыть

о своей прежней жизни, не может избавиться от обретенного ранее социального опыта. Как и должно быть при такой творческой установке, в кругу новых знакомых, среди которых директор банка, руководительница балетной школы, художник, бывший «сознательный рабочий» чувствует себя чужим и обманутым. Духовный кругозор этих людей уже, чем у прежних товарищей Тозио. «Они замуровали себя в стенах обывательской морали, ибо только тогда можно спокойно быть собственником и защищать свое имущество, свои сберегательные книжки, доходные дома и предприятия, армию и отечество, когда запретишь себе думать, когда категорически откажешься от знаний об экономическом положении в мире. Это было сознательное бегство в глушь, в чем Тозио, правда, не осмеливался себе признаться».

Из приведенной цитаты видно, что Бюрер почти не скрывает своего присутствия в тексте. Ему просто некогда изыскивать способы незаметного введения авторского комментария, он говорит вместе с героем, а то и за него. Темперамент художника сминает логику характера, образ героя превращается в рупор авторских идей. Так, явно высказывая взгляды самого Бюрера, Тозио критикует современную швейцарскую литературу за то, что она не дает произведений, нужных для реальной борьбы за человека. «Зато эти господа занимаются астрологией, графологией, алхимией слова и прочим. И вряд ли хоть один из них знает, что происходит в мире и в его собственной стране, в Гельвеции». Разумеется, так может рассуждать писатель Бюрер, а не новоиспеченный капиталист Тозио.

Бюрера не интересуют тонкости «строительства» языка и художественного образа, его интересует углубляющийся разрыв между внешним преуспеванием и внутренним неблагополучием героя. Много ли толку в том, что растет банковский счет, когда распадается семья, утрачено душевное равновесие, донимает одиночество. Нечистая совесть гонит Тозио к прежним товарищам, в Народный дом — штаб-квартиру Социалистической партии. Разбредив душу мыслями о предательстве, он пытается покончить с собой. Попытка заканчивается неудачей. На больничной койке Бюрер заставляет своего героя наверстывать то, что он упустил, будучи фабрикантом, — изучать историю своей страны, учиться понимать то, что написано на «циферблате истории».

Примечательна сцена «встречи» Тозио с Арнольдом Винкельридом, швейцарским народным героем, убитым в сражении при Земпахе в 1386 г. Его «явление» больному Тозио — галлюцинация, вызванная расстройством психики и усиленными занятиями историей, но Бюрер придает эпизоду знаковый, символический

характер. Винкельрид — не только воплощение совести Тозио, но и часть национального мифа. Без сомнения, замысел «беседы» персонажа со своей «тенью», с голосом бессознательного наваян разговором с чертом в романе Достоевского «Братья Карамазовы». Сама механика персонификации «осадка души» сходна, разница в том, что у Бюрера этот «осадок» представляет лучшее, что есть в персонаже и что вытеснено корыстными побуждениями. Изображая модернизированный облик носителя средневековых народных доблестей, Бюрер сознательно избегает психологизации и демонизации двойника, который нужен ему для изложения собственных взглядов на историю Швейцарии. «Вы хвалите нас за то, что мы пали во имя свободы, — не мудрствуя лукаво, поправляет бюреровский Винкельрид историков. — Это неправда. Мы погибли, потому что хотели жить лучше. Мы боролись за лучшую экономическую систему». Сложивший некогда голову в сражении с захватчиками-феодалами Винкельрид теперь требует ответа от потомков: «А что вы сделали с нашим будущим? С отвоеванной у феодалов землей? Ведь за все это мы умирали так называемой героической смертью при Моргартене, Земпахе и Эндене! Отвечай, Тозио! Отвечайте, господин директор Тозио!»

Тозио, естественно, нечего ответить своей больной совести, и он решает, что пришла пора не только исправить самому, но и попытаться исправить заблудшее человечество. Сначала он делает ставку на эволюционный путь — «через индустриализацию и крупный капитал к мировому господству, к культуре», затем его взгляды радикализируются, но все же не настолько, чтобы допустить кровопролитие. «Буду тревожить швейцарский капитализм, пока он не осознает свой долг», — вот крайний предел бюреровского революционаризма. Дальше этого он не шел — и не позволял идти своим героям, хотя подводил их к самой черте, за которой открывался простор «революционному насилию».

В следующем романе — «Буря над Штифлисом» — Бюрер намерился показать своего героя уже не выбирающим пути и способы действия, а действующим. И начинает повествование эпизодом трагикомическим и одновременно знаковым, исполненным глубокого (для понимания бюреровской позиции) смысла: тайком пробравшийся в дом состоятельного деревенского врача революционер Арнольд Марон падает с лестницы, ломает себе позвоночник и оказывается на все романное время прикованным к постели в доме своего «классового врага», деньги которого он собирался «экспроприировать» на нужды революции. Сознательно или неосознанно, но Бюрер с самого начала исключает «революционера» из состава действующих лиц, оставляя за ним роль резонера и

проповедника. Стержнем романного действия становится не судьба Марона, а судьба семьи врача Бартольди и общины Штифлис. Правда, совсем на периферию обездвиженный по воле автора экспроприатор не вытесняется. Главы о непосредственных событиях в деревенской общине перемежаются воспоминаниями Марона — о тяжелом детстве, сближении с рабочим движением, разочаровании в социал-демократии, странствиях по миру (он успел побывать в Америке и даже в охваченной революцией России), об участии в стычках с властями, включая закончившуюся кровавой трагедией женеvскую демонстрацию. Рукопись брошюры Марона о событиях в Женеве читают в семье Бартольди, великодушно приютившей незадачливого взломщика, но воспринимают ее по-разному. Семья неоднородна и раздираема противоречиями, как и сама Швейцария той поры. Доктор Бартольди, либерал и патриот, под шумок фраз о всеобщем благоденствии закладывает материальную основу собственного преуспевания; его дочь Агния, в разгар событий приезжающая в Штифлис из Лондона, связана с революционным движением; о сыне, который где-то учится и на страницах романа так и не появляется, известно, что он сторонник профашистской организации «Национальный фронт»; жена доктора, Аннемаргрет, поначалу особа политически индифферентная, после бесед с Мароном вырастает в идейного противника своего мужа, в одного из инициаторов создания в Штифлисе кооперативного крестьянского хозяйства. Из глубины текста время от времени всплывают знаки иной — духовной и душевной — несовместимости пожилых супругов, но Бюер оставляет их без внимания и сосредоточивается на разногласиях политического свойства. Семья превращается в дискуссионный клуб. Объединившись с матерью Марона, Аннемаргрет и Агния дают друг другу клятву воплотить в жизнь свою мечту о швейцарском «коопхозе». Но всполошившее Штифлис начинание оказывается авантюрой: Агния хотела использовать капитал влюбленного в нее богача-предпринимателя, но тот в последний момент одумался и не дал себя обмануть. Деревня не пошла за горсткой энтузиастов-утопистов, обрисованных Бюером с нескрываемой симпатией, но без идеализации. В финальных сценах над Штифлисом проносится буря (не социальная, а стихийная, природная), вспыхнувший пожар уничтожает почти всю деревню, в том числе и дом Бартольди. Композиционная схема бюеровских романов и в этом случае срabатывает безотказно: утопический эксперимент заканчивается очередным крахом.

Измышленные писателем способы радикального изменения реальности — настолько радикального, что она, реальность, вся-

кий раз оказывалась к этому не готова, — напрямую соотнесены с его способом мышления и манерой письма, с его индивидуальной поэтикой, которая на поверку особой оригинальностью не отличалась, но тем не менее несла в себе приметы нового художественного дискурса и была пропитана жаждой разрушения дискурса старого, регионалистского, что уже само по себе для литературной ситуации в Швейцарии 1930-х годов имело немаловажное значение. Надо признать, что в разрушении Бюрер, как и всякий «революционер», преуспел больше, чем в созидании. Но уже одно присутствие в литературе художника, резко выступавшего против «альпийской романтики» и местного почвенничества, не позволяло этой литературе опускаться ниже приемлемого художественного уровня.

В 1930-е гг. Якоб Бюрер был, пожалуй, самым активным и бескомпромиссным противником местных национал-социалистов и их литературного лидера — Якоба Шафнера. В «Буре над Штифтисом» в карикатурно-сатирическом свете изображена сходка фронтистов в деревенском клубе. Не искажая картины в целом, Бюрер лишь слегка укрупнил, гиперболизировал то, что и без того бросалось в глаза, — выпендю фразеологию, беспардонную демагогию, готовность предать национальные интересы ради нордического мифа. То, что роман попал точно в цель, подтверждает реакция фронтистов на выход книги в свет. Фашиствующие элементы в Швейцарии навязали писателю судебный процесс, обвиняя его в дискредитации фронтистского движения, и при попустительстве властей выиграли его, причинив Бюреру моральный и материальный ущерб. Писателю пришлось отступить: он покинул немецкую Швейцарию, политическая атмосфера в которой стала для него трудновыносимой, и поселился в горной деревушке италийского кантона Тессин, где и прожил до самой смерти. Своими взглядами и убеждениями Бюрер не поступился, но к художественному воплощению проблем антифашистского сопротивления в Швейцарии больше не возвращался. Он по-прежнему отказывался просто отображать реальность, постигать ее скрытые закономерности, подражать ей; он хотел как можно скорее утвердить пригрезившееся ему царство социальной утопии в тесных пределах маленькой Швейцарии. Стремление немедленно, единым порывом не только постичь, но и разрешить противоречия мира и человека (задача, не свойственная ни философии, ни тем более искусству) приводило Бюрера к спрямлению извилистых линий земного бытия его персонажей, но оно же позволяло освободиться от засилья почвенничества и психологического реализма и способст-



вовало накоплению энергии для пересоздания художественного кода швейцарской литературы в последующие десятилетия.

Оставаясь социал-утопистом, Бюрер в 1930-е годы не мог не обращаться к опыту русской советской литературы, особенно к опыту А.М.Горького. Это чувствуется и в интонации «исторического оптимизма», и в многих структурных компонентах сочинений Бюрера. Сказанное касается в первую очередь романа «Последнее слово», разрабатывающего ту же тему и тот же круг проблем, что и созданный десятилетием раньше роман Горького «Дело Артамоновых». Задавшись целью вскрыть причины вырождения семьи, вставшей на путь свободного предпринимательства, и показать, как «дело» губит человека, Бюрер мог опереться на опыт (или оттолкнуться от опыта) таких художников, как Голсуорси, Р.Мартен дю Гар, Т.Манн. Но он, видимо, сознательно ограничивал себя социальным слоем, не рискуя или не желая идти вглубь. Распад рода Андерэггеров прослеживается на трех поколениях владельцев часовой фабрики. Старший Андерэггер, подобно манновскому старшему Будденброку, еще сохраняет внутреннюю независимость от капитала, не боится потерять состояние. «При необходимости он мог бы торговать обувью вразнос и оставаться идеалистом». Люди, народ для него важнее предприятия, они помогают ему восстанавливать силы, отдаваемые предприятию. Андерэггер-младший уже боится рабочих, видит в них своих врагов; он незаметно для себя превращается в функциональный придаток «дела». Третье поколение Андерэггеров доходит до крайней степени физического и нравственного вырождения — опускается до предательства национальных интересов, до готовности интегрироваться в экономику «третьего рейха». (Так зачастую оно и происходило в Швейцарии в это время.) Но Бюрер не был бы социал-утопистом, если бы не обнаружил «луч света в темном царстве» национал-предателей. Есть в семье Андерэггеров свой «блудный сын», своей судьбой и функцией в романном целом напоминающий горьковского Илью-младшего. Балтазар Андерэггер отходит от семейной «линии», сохраняет независимость от «дела», а значит, и внутреннюю свободу, незамутненность взгляда на события. Так, по крайней мере, считает Бюрер, доверяя ему повествовательную перспективу и право судить о происходящем. Вряд ли в таком ракурсе можно обнаружить умение смотреть на действительность «с высоты великих целей будущего», которое Горький относил к важнейшим достоинствам социалистического реализма. Бюрер, как можно было убедиться, смотрел не сверху, а сбоку, да и реальный опыт Швейцарии 1930-х годов противился такого рода обобщениям. Натолк-

нувшись на сопротивление современников, видевших в Бюрере беспочвенного утописта, а то и «осквернителя собственного гнезда», писатель решил обратиться к истории.

Как известно, 1930-е годы в немецкоязычной литературе ознаменовались небывалым подъемом исторического романа. Потрясенные зловещим зигзагом немецкой истории, на себе испытавшие ужасы террора и тяготы изгнания, писатели разных политических пристрастий вглядывались в прошлое, пытаясь в глубинах столетий найти разгадку тому, что случилось с Германией. Погружаясь в прошлое, даже очень далекое, они не уходили от современности. Подавляющее большинство произведений на историческую тематику, созданных Г. и Т. Маннами, Л. Фейхтвангером, А. Деблином, Б. Франком и другими авторами, отмечено необычной для этого жанра остротой актуальной проблематики, стремлением, говоря словами А. Деблина, «мобилизовать исторический материал, достичь той единственной подлинности, которая дается могучей и злободневной тенденциозностью, страстной агрессивностью»<sup>9</sup>.

В конце 1930-х годов к жанру исторического романа обращается и Бюрер. В течение полутора десятилетий он работает над крупным историческим полотном — трилогией «В красном поле» («Im roten Feld», 1938–1951). Поворот к истории был обусловлен в основном теми же причинами, что и у немецких и австрийских писателей-антифашистов. Правда, в поисках исторических аналогий они чаще всего обращались к прошлому других народов: для выяснения закономерностей движения истории, не замутненных глубоко национальной спецификой, им была нужна пространственная и временная дистанция по отношению к Германии. Бюрер, которого принадлежность к нейтральной Швейцарии избавила от невзгод скитальческой жизни в эмиграции, в такой дистанции вряд ли нуждался. Поэтому он обратился к прошлому своей страны, к периоду швейцарской истории, связанному с основными этапами французской буржуазной революции.

Были и другие, чисто внутренние причины возросшего интереса к проблемам исторического становления швейцарской «нации». Прежде всего это проблема национальной самобытности, независимости от могущественного соседа, обострившаяся в связи с угрозой немецкой экспансии и вылившаяся в формы «духовной защиты отечества». Гипертрофированный местный патриотизм вряд ли способствовал решению «национального вопроса» в сфере искусства. Узость духовного горизонта была присуща не только ориентировавшимся на патриархальное прошлое областникам, но и так называемым «рабочим писателям». Узкий практицизм и местничество — общая их примета, как и стилистическая

робость. Решительным противником культурно-политического областничества был Якоб Бюер, выступавший против попыток мистифицировать процесс «рождения нации», отделить его от возникновения и развития буржуазных отношений.

Роман «В красном поле» был задуман как аргумент в полемике о мировом значении Французской революции, развернувшейся в 1930-е годы в Швейцарии. Для одних эта революция означала грехопадение человечества, казалась источником всех бед и напастей; другие, наоборот, видели в ней избавление от многовекового господства феодально-патрицианских семейств, возможность утверждения достоинства человека независимо от его происхождения. Бюер, естественно, был на стороне вторых. Но, в отличие, например, от Роберта Фези (Robert Faesi, 1883–1972), который в цикле исторических романов о Цюрихе — «Город отцов» («Die Stadt der Väter», 1941), «Город свободы» («Die Stadt der Freiheit», 1944), «Город мира» («Die Stadt des Friedens», 1952) — поставил в центр повествования выходцев из богатых и знатных семейств, цюрихских патрициев, восхищающихся идеями революции, но относящихся к ней с опаской, Бюер в своей трилогии показывает события последней трети XVIII в. глазами безродного бродяги, который сам участвует в революции, но, как и положено бюеровскому герою, не удовлетворяется ее результатами, а мечтает о большем — о всемирном братстве людей всех сословий и наций. У писателя, задумавшего создать национальный эпос, не было значительных предшественников в жанре исторического романа. Героизация прошлого в условиях маленького нейтрального государства произвела бы по меньшей мере комическое впечатление. Может быть, именно поэтому у К.Ф.Мейера, крупнейшего мастера в жанре исторической прозы в швейцарской литературе XIX в., в XX в. последователей было значительно меньше, чем у Келлера или Готхельфа. Культ героического демонизма и мрачную веру в предначертания судьбы унаследовал от него разве что Эммануэль Штиккельбергер (Emmanuel Stichelberger, 1884–1962), который тоже черпал материал для своих сочинений в эпохах Возрождения и Реформации, отдавая предпочтение истории Франции, Испании и Италии, но до художественного уровня своего великого предшественника никогда не поднимался.

Уже в названии каждой из семи книг трилогии — «Накануне», «Мануфактуры», «Народ пробуждается», «В огне», «На переломе», «Душа не принимает», «Ночь», — просматривается замысел, определивший конструкцию довольно громоздкого сочинения: прочертить линии важнейших событий, приведших к торжеству неприемлемых для социалиста Бюера собственнических отноше-

ний, выразить — это видно уже из заглавий двух заключительных книг — неудовлетворенность конечными результатами буржуазной революции.

Роман начинается картинами застывшей в неподвижности Швейцарии середины XVIII в. Сонное равнодушие провинциального городка Штюцлингена нарушает Петер Хагенбах — нищий, бродяга, циркач, сбежавший из родного Тургау, так как по закону внебрачные дети здесь считаются собственностью властей. Наделенный быстрым, цепким умом и житейской сметкой, многое повидавший за время странствий Петер учит население выращивать тогда еще неизвестные в Европе «земляные груши» — картофель, подсказывает крестьянам идею использования бросовых земель и даже пытается — правда, без успеха — уговорить их обрабатывать землю сообща. Бюрер и здесь остается верен своему идефиксу. Коллективные формы хозяйствования на общинной земле, оказывается, — давняя и стойкая мечта неимущего Петера. Но он вынужден покинуть деревню — условия для перемен здесь еще не созрели.

Новую жизнь Петер начинает в Цюрихе, после встречи с Агатли, которая становится его женой. Вчерашняя служанка, изгнанная с позором из богатого дома за связь с молодым священником, Агатли в качестве «приданого» принесла с собой умение читать и кое-какие просветительские идеи (священник обучал ее чтению по «Новой Элоизе» Руссо). Благодаря содействию влюбленного в нее богатого предпринимателя (излюбленный мотив Бюрера) Агатли становится владелицей текстильной мануфактуры, а Петер, обучившись с ее помощью грамоте по «Общественному договору» (и это сочинение Руссо Агатли принесла в своей котомке), втягивается в просветительскую деятельность. Выполняя деловые поручения своей жены-капиталистки, он путешествует по Швейцарии, встречается с деятелями «гельветических обществ» и постепенно становится «сознательным революционером». Когда в Париже начинаются эпохальные события, Бюрер посылает своего героя туда, где «рождается дух нового столетия». Он ведет его по бурлящим возбужденным народом улицам Парижа, вводит в салоны, заставляет участвовать в штурме Бастилии и вести ожесточенные споры со своими земляками — членами «Швейцарского клуба». Когда по Швейцарии прокатывается волна смуты, он возвращается на родину. К его удивлению, Агатли «работает на революцию» — выпускает и с выгодой продает пользующееся спросом трехцветное полотно. Она даже помогает одному из соратников Петера наладить подпольную типографию: «Мы так много зарабатываем сейчас на революции, и я подумала, что наш долг...».

Но Бюрер не был бы Бюрером, если бы не охладил революционный пыл своего героя. Он это делает устами Тобиаса Криста, многоопытного друга Петера, побывавшего в Америке и напуганного разгулом накопительских инстинктов. «Человечество идет навстречу страшной эпохе, в начале которой, как чудовищная насмешка, стоит провозглашение прав человека, а в конце будет море крови, пустыня, усеянная руинами, в которой погибнет сумасшедшая, ставшая беспомощной плутократия».

Этими словами завершается второй том трилогии, названный «В пути» (первый назывался «Отправление»). Третий том («Прибытие») подтверждает пессимистическую оценку результатов революции (пессимистическую в том смысле, что она была всего лишь буржуазной, а не общенародной). Узнав о победе революционной Франции над европейскими монархами под Вальми, Петер Хагенбах отдает себе отчет в историческом значении этого события — «новое выстояло!» — но все же не радуется ему. «Потерпели поражение аристократы и попы, разрушено феодальное и цеховое хозяйство, победили свободные предприниматели и спекулянты. Родилось не миролюбивое сообщество братства и равенства, родилась *нация*, общество собственников, заинтересованных в беспрепятственном и безграничном накопительстве. Может стать, что этот строй неслыханно обогатит народы. Но в конце его будут чудовищные войны, невиданные страдания и, кто знает, может быть, гибель всего человечества», — записывает в своем дневнике Петер Хагенбах.

Этим мрачным пророчеством заканчивается шестая книга трилогии. Последняя, седьмая, представляет собой короткий, торопливо написанный эпилог, в котором Бюрер рассказывает об оккупации Швейцарии наполеоновскими войсками и образовании недолговечной «единой и неделимой гельветической республики», о крушении надежд Хагенбаха, забравшегося в поисках уединения и заработка для обедневшей семьи (Агатли окончательно разорилась) в отдаленную тессинскую деревушку Вершо, где он работает каменотесом и пишет воспоминания. В ту самую, кстати, деревушку, где доживал свой долгий век и сам Якоб Бюрер, — обстоятельство, которое дало возможность писателю, якобы нашедшему бумаги Хагенбаха, выступить в роли их «издателя».

И все же Петер не тот человек, который удовлетворился бы ролью умиротворенного летописца, а Бюрер не из тех писателей, которые заканчивают свои сочинения аккордом безысходности. Петер, живя в уединении, получает письма от близких. Эти письма тревожат его совесть, побуждают к действию. Люди по-прежнему ждут перемен к лучшему, и Петер решает спуститься в доли-

ну, вернуться к семье, к активной жизни. Свои записки он прячет в гранитную шкатулку и зарывает в горе в надежде, что они будут найдены «в такое время, когда их чтение принесет пользу».

Однако Бюерер так и не позволяет своему герою добраться до дома; по всей вероятности, Петер погиб в снежном обвале. Его записки, найденные и обнародованные человеком XX в., должны восприниматься как документ очевидца и участника великих событий, как предостережение и призыв не повторять ошибок прошлого.

Утопические представления Бюерера о гуманном и справедливом обществе без частной собственности и в историческом романе стали тем организующим началом, на основе которого выстраивается структура произведения, определяется своеобразие разрабатываемых конфликтов. В соответствии со сложившимся мировидением писателя, реальность — и, так сказать, данная в ощущениях, и художественная — осмысливается в трилогии как процесс, приводимый в движение борением социальных сил, как борьба «за овладение условиями, определяющими судьбу человека», ибо, чтобы стать добрым, человек должен создать для этого «экономические и духовные предпосылки». В трилогии Бюерер пытается показать, что силовое поле, возникающее между полюсами богатства и бедности, не только создает революционную ситуацию, но и способствует пересозданию жанровой структуры исторического романа, превращая его из повествования о судьбе самоценной и самодостаточной личности в повествование о глубинных сдвигах в духовной и социальной жизни общества, низводящих личность до малозначительной детали общественного механизма.

Тринадцать лет, разделяющие выход в свет первого (1938) и последнего (1951) тома трилогии, внесли существенные коррективы в способы организации материала. Если в первом томе повествование ведется от третьего лица, в объективированной форме, то два последующих тома представляют собой рассказ от первого лица с преобладанием «записок» героя, якобы найденных и опубликованных автором. Столь резкая смена повествовательной перспективы была, по всей видимости, вызвана широко распространившейся в 1930-е годы ориентацией на «научную» достоверность в изложении исторических фактов, используемых в художественном произведении. Записки Петера Хагенбаха были призваны производить впечатление документа, быть свидетельствами участника и очевидца давних, но все еще актуальных событий. Будь у Бюерера возможность передать воспоминания неграмотного героя по-иному, он, без сомнения, сделал бы это уже в первом томе. Требование документальной доказуемости излагаемого в

трилогии материала было в его глазах своеобразным манифестом «прогрессивной» литературы. Искусству вменялось в обязанность не отступать от правды факта. Кто хочет дать волю фантазии, писал Бюер в предисловии к своей драме «Галилео Галилей» (1933, премьера состоялась в московском театре «Планетарий»), пусть отправляется в страну сказок, ибо «поле истории — это твердая почва». И уточнял свою позицию: «Само собой разумеется, художник всегда имеет дело с внутренним видением, но своим духовным взором он охватывает внутреннюю правду минувших эпох, которая вытекает исключительно из правды внешней. Если внешняя правда отброшена или извращена, то и внутренняя “правда” окажется ложной. В искусстве все дело заключается не в том, чтобы конструировать истину, а в том, чтобы открывать эту истину в действительности»<sup>10</sup>.

Противопоставляя правду исторического факта правде художественного обобщения, Бюер, по-видимому, не придавал значения тому, что в системе эстетических координат художественная правда всегда важнее суммы исторических истин, какими бы значительными они ни были сами по себе. Приверженность к высказыванию поэтической истины вместо ее выражения всегда идет во вред образному строю: обилие «достоверных», документально подтвержденных фактов неизбежно разрушает целостность художественного пространства и в конечном счете подается в качестве публицистической нагрузки к художественному содержанию.

Этой опасности Бюеру не удалось избежать во втором и третьем томе трилогии.

В первом томе, отмеченном большой художественной силой, герой впитывает в себя дух и цели исторического движения; оно выражается через его страдания и страсти, через его жизненную судьбу и потому обретает убедительность художественного документа. Темпераментный автор, взявший на себя роль повествователя, не скрывает своего отношения к событиям и при необходимости вмешивается в ход действия, но делает это ненавязчиво, с чувством меры; слегка ироничный авторский комментарий призван указать на связь времен, активизировать в читателе чувство истории. Рассказывая, например, о постигшем Швейцарию неурожае и неразумном поведении крестьян, прельстившихся высокой ценой и продающих скупщикам последние запасы зерна, повествователь замечает: «Да и кто может устоять перед искушением и не продать то, без чего можно как-нибудь обойтись. Придется потуже затянуть пояса, только и всего. А деньги есть деньги. Гульден — он всегда гульден. Его можно отложить на черный день —

не заржавеет. Так они думали. Да и мы продолжаем так думать, несмотря на все уроки истории».

Примеров такого комментария, не разрушающего целостную структуру и не ставящего препон фантазии, можно было бы привести немало. Но положение резко изменилось в двух последующих томах, в связи с переходом на повествование от первого лица. Прямой авторский комментарий стал невозможен. «Присутствие» автора в тексте могло быть обозначено усложненным повествовательным строем, особенностями самораскрытия персонажей. Бюерер же пошел на расширение охвата исторических событий. Он обильно вводит в повествование события и судьбы, документально зафиксированные, ставшие достоянием истории. С кем бы ни сталкивала судьба Петера Хагенбаха, почти каждый раз оказывается, что это известное историческое лицо. Их в романе «всплывает» — к третьему тому приложен специальный именной указатель — более двухсот: видные деятели Французской революции, почти все, кто так или иначе запечатлен в швейцарской истории конца XVIII в.: Песталоцци, Бодмер, Брейтингер, Вазер, Изелин, Лафатер и множество других. Слово по мановению волшебной палочки герой оказывается в самых горячих точках революционной Европы. Из исторического романа становления личности в эпохе трилогия «В красном поле» превращается в историческую хронику, в своеобразную иллюстрацию к учебнику истории Франции и Швейцарии. Под напором документальной стихии художественная структура не выдерживает и расплзается по швам. Единство идейного замысла сохраняется до конца трилогии, единство художественное, стилевое оказывается утраченным. Из выразительно обрисованного, пластичного образа к середине второго тома Петер Хагенбах превратился в довольно прямолинейного носителя и пропагандиста авторских идей — роль хотя и почетная (для этого Бюереру пришлось сделать своего героя умнее и проницательнее, чем он мог быть на самом деле), но для центрального персонажа исторического романа малоприспособная.

Можно сказать, что историческая эпопея не получилась уже в замысле. Работа над третьим томом затянулась, он вышел спустя семь лет после второго как самостоятельное произведение, без связи (по крайней мере, в издательском оформлении) с предыдущим. Роль Швейцарии во Второй мировой войне оказалась совсем не такой, на какую рассчитывал Бюерер. После Хиросимы и Нагасаки усилились пессимистические настроения. Пытаясь справиться с изменившейся исторической ситуацией и выработать новую перспективу, Бюерер задумал превратить трилогию в тетralогию и написать четвертый роман под названием «Клео».



Клео — молодая женщина из среднего сословия, которая не комментирует историю, как утративший детскую наивность и превратившийся в резонера Петер Хагенбах, а переживает ее и рассказывает о пережитом, о своем открытии и познании мира. Действие должно было быть доведено до 1874 г. и охватить сто лет швейцарской и европейской истории. Бюреру было важно выяснить причины фатального развития истории, понять, почему Просвещение не смогло выполнить уготованную ему миссию. Но дальше фрагментов и комментариев к событиям дело не пошло. Грандиозный замысел так и не был доведен до законченного художественного воплощения. Перед нами могучий торс с типично бюреровскими недостатками и, может быть, достоинствами. Трилогия дает представление в мельчайших деталях о Швейцарии времен Французской революции. Но из нее мы ничуть не меньше узнаем о времени, в котором она создавалась. Это произведение автора, выдающейся чертой которого было неизменно живое и тонкое чувство времени. Именно это чувство и не давало ему подчинить собранный материал готовой концепции, не подтвержденной новейшими тенденциями, что говорит о художнической честности и взыскательности Якоба Бюрера.

В Швейцарии не было сколько-нибудь значительного литературного течения, типологически близкого откровенно политизированной «пролетарско-революционной литературе» в Германии и некоторых других странах Западной Европы. Писатели социал-демократической ориентации, относившие себя к «рабочей литературе», дистанцировались не только от строгой партийной дисциплины, но нередко и от политики вообще (Петер Братши, Петер Килиан, Йозеф Саладин). Делая упор на сострадании к угнетаемым и бесправным, они в то же время обращали внимание на разрушительный характер классово-борьбы, выступали за социальное партнерство и отдавали — кто в большей, кто в меньшей мере — дань «духовной защите отечества». В романе Эрвина Хаймана «Травля» («Hetze», 1937) или в романе Элизабет Гертер «Вышивальщики» («Die Stricker», 1938) достоверно, на основании жизненного опыта их авторов, воссозданы условия жизни и труда фабричных рабочих, прочерчены судьбы людей, вызывающих сочувствие, даже жалость, чувство солидарности и возмущения несправедливым общественным устройством, но в них нет широко распространенной в других странах веры в масштабные социальные эксперименты и утопические проекты. В Швейцарии не было почвы, на которой произрастала в других странах литература воинствующего революционаризма и социалистического реализма. Те из писателей, кто в начале 1930-х резко свернул влево

(Р.Я.Хумм, например), не отличались неистовством и последовательностью Бюрера и быстро возвращались на исходные позиции.

Рудольф Якоб Хумм (Rudolf Jakob Humm, 1895–1977) в своем первом романе «Чечевичная похлебка» («Das Linsengericht. Analysen eines Empfindsamen», 1928) заявил о себе как о мастере сложного психологического рисунка, исследователе взаимоотношений группы молодых людей, проводящих каникулы в горной крестьянской хижине. В начале 1930-х годов, практически одновременно с Бюрером, произошел поворот влево, в сторону открытой политической ангажированности. В цюрихском доме Хумма находили приют антифашисты, беглецы из нацистской Германии, там, наряду со швейцарскими авторами (Альбин Цоллинггер, Адриан Турель, Фридрих Глаузер), читали свои произведения А.Зегерс, Клаус Манн, Игнацио Силоне и мн. др. О тех, кто вращался в этом кругу, о литературной жизни Цюриха 1930-х годов Хумм рассказал в своей книге «У нас в Вороньем доме» («Bei uns im Rabenhaus», 1963). Вместе с Бюрером он основал швейцарский антифашистский комитет, был одним из учредителей и секретарем общества «Новая Россия», поддерживавшего социалистические преобразования в СССР, участвовал в антивоенных и антифашистских писательских конгрессах в Амстердаме и Париже. Следы этой социально-политической ангажированности легко обнаруживаются в романе «Острова» («Die Inseln», 1936), но там же видны и приметы надвигающегося разочарования в возможностях общественной активности. Теперь Хумм снова предпочитает погружаться в лабиринты частной жизни, в «острова» памяти о детстве, проведенном в Италии. Понятия «диалектический материализм», социализм и т.п., которыми оперирует Хумм, трактуются им только как выражение деятельного гуманизма, как способ помочь человеку в его борьбе за самоидентификацию. Как только после московских процессов выяснилось, что реальный социализм имеет с этим очень мало общего, Хумм-литератор вернулся туда, где был силен. В романах «Игра с Вальдивией» («Spiel mit Valdivia», 1964), «Еретик» («Der Ketzer», 1973) он снова создает тонкую вязь из настроений, душевных движений, переживаний, сохраняя при этом врожденную тягу к изречению истин в последней инстанции, к рецептам спасения не отдельного человека, а всего человечества, что привело к разрыву долголетних дружеских отношений с Г.Гессе<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: *Fringeli D. Dichter im Abseits*. Zürich; München, 1974. S. 139.

<sup>2</sup> *Bührer J. Lesebuch*. Basel, 1977. S. 169.

<sup>3</sup> *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*. Hrsg. von M. Gsteiger. Zürich; München, 1974. S. 204.

<sup>4</sup> *Fringeli D.* Op. cit. S. 143.

<sup>5</sup> *Linsmayer Ch.* Nachwort // *Fankhauser A.* Die Brüder der Flamme. Zürich, 1983. S. 254.

<sup>6</sup> *Ibid.* S. 250.

<sup>7</sup> Цит. по: *Marti E.* Aufbruch. Sozialistische und Arbeiterliteratur in der Schweiz. Zürich, 1977. S. 120.

<sup>8</sup> Цит по: *Fringeli D.* Op. cit. S. 138.

<sup>9</sup> Цит. по: История немецкой литературы. М.: Наука, 1976. Т. 5. С. 445.

<sup>10</sup> *Bührer J.* Galileo Galilei. Drama. Zürich, 1939. S. 5–6.

<sup>11</sup> См.: *Hermann Hesse — Rudolf Jakob Humm.* Briefwechsel. Frankfurt/Main, 1977.

## ГЛАВА 9

### РОМАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

К последней четверти XIX в. швейцарская словесность на французском языке (романдская литература) успела сложиться как литература со вполне определенными традициями. Французская Швейцария — родина кальвинизма, наложившего свой отпечаток на характер, обычаи, нравы ее народа и на само литературное творчество. Этим во многом объясняется специфическое преломление здесь натурализма, незначительное распространение декадентских веяний, значительное место моральной назидательности. Многих писателей интересовали только такие конфликты, где добро одерживает верх над злом. Свойствен им и известный конформизм. Этим авторам не imponировало ни бунтарство, ни литература писателей-социалистов. Малларме и Бодлеру романдский читатель решительно предпочитал конформистское бытописание Коппе и Сарду.

Художественная проза многих романдских писателей конца XIX столетия тяготела к эссе морального, философского и религиозного характера. Преобладание эссеистики отличало литературу франкоязычной Швейцарии и раньше, но в конце XIX в. эта ее особенность проявилась полнее. Объектом художественного изображения обычно остается внутренний мир личности, местная среда и семейная жизнь, природа и быт, служащие зачастую фоном для отвлеченных философских, моральных и этических размышлений.

Отличительной чертой романдской литературы этого периода оказалась также разобщенность литературной жизни франкоязычных кантонов. Талантливый писатель из Невшателя порой мог скорее стать известным в Париже, чем в соседней Лозанне. Профессор лозаннского университета Анри Перрошон (Henri Perrochon) не случайно предпочел назвать свою работу «Современная литература в романдской Швейцарии», а не «Современная романдская литература», так как последняя формулировка «могла бы послужить поводом для длительных споров»<sup>1</sup>. Перрошон пояс-

няет: «Романдская Швейцария состоит из кантонов, являющихся не только административными единицами, но обладающих своим духом, своим менталитетом. Женева, Лозанна, Сион, Невшатель, Фрибур — каждый из этих городов имеет свое лицо и свою индивидуальность»<sup>2</sup>.

В литературе последней четверти XIX столетия выделяется творчество лозаннского романиста Эдуарда Рода (Edouard Rod, 1857–1910), умершего в тот же год, что и Лев Толстой. С Толстым, оказавшим на него большое влияние, Род вел многолетнюю переписку. Первые романы Э.Рода написаны в духе Эмиля Золя, с которым швейцарский писатель знакомится во время своего пребывания в Париже. Оказала на молодого Рода воздействие также пессимистическая философия Шопенгауэра и музыка Вагнера.

На самом деле, однако, отношения писателя с натурализмом были достаточно сложны. Роман Рода «Пальмира Велар» («*Palmyra Veulard*», 1881) еще носит следы натуралистического влияния. Но уже в 1885 г. выходит в свет его первый совершенно самостоятельный роман «Бег к смерти» («*Course à la mort*», 1895), свидетельствующий о разрыве с традициями Золя, Мопассана, а также в какой-то мере о неприятии им даже творчества В.Гюго, которое, казалось бы, должно быть ему близким своим пафосом гражданственности, долга, моральным проповедничеством. «Бог, вечность, бесконечность! В.Гюго играл великими словами, как дитя своею погремушкой. Снижал их до образов, сорил ими... И слова были его силой. И он смог достичь полного согласия с толпой именно потому, что принимал слова такими, какие они есть, вместе с их великолепием и их ложью, с той бездной ошибочного, которая сокрыта в них за видимостью абсолютной истины, с их привлекающей и обманывающей простотой»<sup>3</sup>, — так отзывался Э.Род о В.Гюго, считая даже его недостаточно «моралистом», недостаточно «содержательным».

Период с 1881 по 1885 г. — время трудных исканий Эдуардом Родом своего собственного пути. Вот как описывает Э.Рода в 1882 г. Ги де Мопассан: «Бледен и грустен, одним своим видом вызывая у людей сплин, с шевелюрой барда Эдуард Род, один из близких друзей Эмиля Золя, созерцал жизнь глазами, полными отчаяния, и весь мир являл ему плачевную и безнадежную картину: он был весь проникнут меланхолией германского духа, этой мечтательностью, поэтической и сентиментальной меланхолией народа-философа и, чувствуя себя неуютно в насмешливой, иронической и насыщенной идеологическими и эстетическими баталиями атмосфере Парижа, бродил по его улицам с видом бесконечно го уныния и тоски. Он вырос среди протестантов, превосходно

описывал их холодный нрав, обезличивающую сухость и склонность к проповедничеству»<sup>4</sup>.

Чем же оттолкнул натурализм молодого Рода? «Я не думаю, чтобы у Золя была достаточно определенная цель морального плана, — писал он, — для него научные исследования и стремление к истине очевидным образом превалировали по своей значимости над любыми другими соображениями; подобно физиологу, скальпель которого рассекает прежде всего тела, изъязвленные болезнью, не для того, чтобы найти от нее лекарство, а чтобы проникнуть в тайны организма, он исследует грязь человеческой души с единственной целью объяснить по мере возможного механизм поступков героев»<sup>5</sup>. Эта холодность, объективность и отталкивает швейцарского писателя, чем и объясняется его увлечение как раз в это время Достоевским и Толстым, которые привлекают его своим «учительством». Тем, что, как считает Род, они любят человечество больше, чем искусство, идут не за фактами, деталями, подробностями, а за чувствами и идеями. По мнению Рода, скептицизм, глубоко пустивший корни в предшествующем поколении, должна заменить если не настоящая вера, то, по крайней мере, жажда веры и добра. Отношение к своим персонажам Род высказывает не косвенно, как это делают Флобер, Мопассан, а прямо и непосредственно. Его персонажи в большинстве своем люди не сильные, они не в состоянии противостоять страстям, одолевающим их искушениям, но в конечном счете искупают свои слабости страданием и порой гибелью. Писатель сочувствует своим героям, часто сопровождает повествование своими оценками. Такое же сочувствие и доброжелательность проявлял Род и в жизни. Современники единодушно признавали теплое отношение Рода к начинающим писателям.

Ш.-Ф.Рамю часто повторял, что если бы в самом начале его творческого пути судьба не свела его с Родом, который восторженно отозвался о его романе «Эме Паш», то он, возможно, бросил бы писать. Род был одним из первых франкоязычных писателей, кто обратил внимание на начинающего Шарля Пеги, а также на Марселя Пруста, Эдуарда Эстонье, Алоиза Блонделя.

По мнению Рода, писатель должен быть не только исследователем-социологом, но и моралистом-психологом. В своих статьях «Идеалистическая реакция в современной французской литературе» («La réaction idéaliste dans la littérature française contemporaine», 1893) и «Русский роман и французская литература» («Le roman russe et la littérature française», 1893) он утверждает, что современная французская литература не может и не стремится возвыситься над пороками жизни<sup>6</sup>, она сама в большей мере принад-

лежит им. Вдохновителями «идеалистической реакции» против господства искусства для искусства с его «холодным презрением к великим задачам совести» Род считает русских писателей Толстого и Достоевского. Тема России, русской культуры, русской литературы звучит в таких романах писателя, как «Бег к смерти», «Татьяна Лейлова» («Tatiana Leilova», 1886), «Смысл жизни» («Le sens de la vie», 1889), «Жертва искупления» («La sacrifiée», 1892), «Мадемуазель Аннетт» («Mademoiselle Annette», 1901), «Тщетное усилие» («Effort inutile», 1903), «Победитель» («Le conquérant», 1904).

Субъективность и морализация порой, однако, приводят к тому, что романы начинают напоминать трактаты и эссе. Более всего это относится к романам «Бег к смерти» и «Смысл жизни». По мнению героя первого романа, зло — непреходящий спутник человечества, счастье — неуловимый фантом, а жизнь — юдоль скорби. Он философствует в духе Шопенгауэра, полагая, что человечество должно освободиться от вредного предрассудка думать, будто человек рожден для счастья. Перегружен рассуждениями и роман «Смысл жизни», представляющий по сути осмысление героем пережитого им избавления от глубокого эгоцентризма; решающим здесь оказывается рождение ребенка, а потом болезнь девочки и ее медленное выздоровление, что означает для героя начало новой жизни. Но «исправление» заблудшего отца нельзя признать окончательным. Он не способен испытывать благодарность к служанке, посвятившей семье всю жизнь.

Однако, несмотря на явную перегруженность этих романов привнесенными извне идеями, есть в них и художественные достоинства. Записи героя романа «Бег к смерти» в дневнике по существу являются небольшими, искусно построенными и встроенными в романное целое новеллами. Много тонких психологических наблюдений и в романе «Смысл жизни».

Раскаяние за совершенные проступки и за страдания, доставляемые другим людям, — сюжетная канва большинства романов Рода. Личное счастье и благополучие часто покупаются ценой несчастья, приносимого своим близким. Герои Рода редко способны разрешить терзающие их сомнения, чаще они становятся жертвами своих разрушительных страстей.

Протагонист одного из самых известных романов Рода «Жертва искупления» врач Пьер Моржекс любит Клотильду, жену своего друга Одуэна, который тяжело болен и хочет умереть. Но Пьер считает, что не имеет права дать умереть другу именно потому, что любит его жену, и заставляет Одуэна бороться с болезнью. Одуэн спасен. Чувство нравственного долга побеждает желание

личного счастья с Клотильдой. Но вот Одуэна настигает второй приступ болезни. Жажда любви на этот раз побеждает голос совести. Пьер вводит Одуэну большую дозу морфия. И тот не просыпается. Пьер чувствует ответственность перед Клотильдой, понимая, что долг его — быть с ней и помочь ей. Но он считает себя преступником. И это делает для него невозможным счастье с любимой. «Откуда же является, — рассуждает он, — эта непобедимая потребность прощения? Почему меня не удовлетворяет человеческий суд? Почему мне непременно нужно, чтобы грех мой был отпущен таинственной силой свыше?» Отказавшись от счастья с Клотильдой, Пьер отдается благотворительной деятельности.

Французская и швейцарская критика часто проводила аналогии между Моржексом и Раскольниковым. Намечена эта аналогия и в романе. «Я и Раскольников, — рассуждает герой, — преступили заповедь, но мое преступление было не из тех, что подлежат человеческому суду. Люди не сумеют снять бремени с моего сердца, они не поймут моих страданий, назовут меня сумасшедшим и оправдают».

Мишель Тесье, герой известного романа Рода «Вторая частная жизнь парламентского деятеля» («La seconde vie privée du parlementaire», 1894), порывает со своей женой и двумя дочерьми во имя счастья взаимной любви с Бланкой, но совесть его беспокоит, и жизнь возлюбленных омрачена. После смерти жены он забирает взрослых дочерей к себе. Анни, старшая дочь, прощает отца и полностью доверяется Бланке. Но младшая дочь Лауренсия никак не может простить отца и отвергает все попытки Бланки сблизиться с ней. Анни любит сына политического деятеля, оказывающегося ожесточенным врагом Тесье. Дело доходит даже до дуэли между противниками: повторяется в известной степени вечная тема Монтеки и Капулетти. Не в силах пережить произошедшего, Анни умирает, и ее смерть примиряет Лауренсию с отцом и Бланкой.

Роман «Мадмуазель Аннет» написан после посещения Родом Америки в 1899 г., куда его пригласили прочитать курс лекций о современной французской литературе. Произведение это отмечено явной антиамериканской направленностью. Примечательно, что в то же самое время Род пишет исследование о Ж.-Ж.Руссо — «Дело «Ж.-Ж.Руссо»» («Affaire J.-J.Rousseau», 1905). Он разделяет идеи Руссо о близости природе, естественном человеке, «неотчужденном» труде. В романе противопоставляется механически-индустриальный мир «американского дяди» Пьера-Дени и взгляды его брата Адольфа, сторонника естественности и гармонии с природой.



Моральные конфликты составляют сюжетный стержень и других романов Рода. «Тень покрывает гору» («L'ombre se pend sur la montagne», 1899) — тщетная попытка героини соединить и примирить композитора, которого она любит, и своего мужа, которым она восхищается и которого уважает. Только смерть героини примиряет соперников. В романе «На высоте» («Là-haut», 1901) повествуется о переживаниях героя, на глазах у которого его возлюбленную убивает муж. Но природа и горы возвращают его к жизни.

Один из самых известных последних романов Рода «Тщетное усилие», по мнению некоторых критиков, обнаруживает влияние романа Толстого «Воскресение». Некто Леонард Перез считает, что его жизнь вполне удалась. Но вот он читает в газетах, что модистка Франсуаза, живущая в Лондоне, столкнула свою дочь в Темзу. Эта дочь — ее ребенок от Леонардо. Женщина осуждена на смертную казнь. Леонардо едет в Лондон и старается добиться помилования у английской королевы, но это ему не удается. Перед смертью Франсуаза прощает Леонардо, которому до конца жизни уготованы отныне мучительные угрызания совести.

Нравственные установки писателя часто приводят к некоторой заданности сюжетного хода, несоразмерному весу развязки и заключения. Определенная самостоятельность, иллюстративность заключения (мораль) есть даже в самых сюжетно-детективных романах Рода. Недаром А.П.Чехов резко скептически отзывался о романах Рода с морально-психологической подоплекой<sup>7</sup>.

Писателя волновали не только вопросы морали, не чужд он был и социально-политической проблематике. Наиболее отчетливо проявилось это в романе «Поток» («L'eau courante», 1902), который сохранился в яснополянской библиотеке Толстого с дарственной надписью Рода. Поддерживая здесь известную мысль Толстого, что «земля — Божья» и не может, в отличие от других товаров, быть частной собственностью, Род показывает разорение честного и трудолюбивого труженика в результате того, что землю считают таким же товаром, как, например, сукно — изделие рук человеческих, тогда как земля создана не человеком.

С позиций руссоистского мировосприятия описывается жизнь рабочего в романе «Победитель». Род не разделял социалистических взглядов, считая любую форму государственного вмешательства в жизнь посягательством на индивидуальную свободу. Ближе всего ему были анархистские герои-одиночки, не примыкающие ни к каким партиям. По его мнению, вся история человечества — это колебания между крайностями, постоянное чередование заблуждений.

С 1905–1908 гг. в романдской литературе начинается новый период, который в значительной мере характеризуется реакцией против морализаторства. Выходят стихи А.Списса, Э.Жийара, П.Сенгриа, П.-Л.Маттеи, романы Ш.-Ф.Рамю, Р. де Траза, драмы П.Шаванна и М.Моракса. Эта реакция приводит ряд писателей франкоязычной Швейцарии к созданию объединения, ставившего перед собой прежде всего художественные и эстетические цели. В группу эту входили Ш.-Ф.Рамю, Э.Жийар, П.Бюдри, А.Сенгриа, Р. де Траз и др. Группа издавала свой журнал «Вуаль латин» («Voile latine» — «Латинский парус»), первый номер которого вышел в октябре 1904 г. в Женеве. Молодых писателей, сотрудников журнала, объединяло одно желание — обновить романдскую литературу. Группу в целом характеризовали эстетские и нонконформистские настроения.

Хотя журнал просуществовал недолго (уже в 1911 г. многие сотрудники отделились и сформировали самостоятельные группы со своими печатными органами; в частности, возник руководимый Р. де Тразом журнал «Фёйе» («Feuillets» — «Листки», 1911–1913), значение его в формировании художественных традиций французских кантонов неоспоримо. Его сотрудники оказались первыми, кто решил акцентировать эстетические, даже в какой-то мере эстетские цели и ценности. Подчеркивая примат формы над содержанием, они следовали общеевропейской линии модернистского движения, и наиболее значительными художниками оказались из тех, кто смог соединить новые веяния с уже издавна сложившимися традициями романдской литературы.

В 1914 г. выходит первый номер второго значительного литературного органа французской Швейцарии — «Кайе Водуа» («Cahiers Vaudois» — «Водуазские тетради»), издававшегося вплоть до 1918 г. и печатавшего произведения писателей не только кантона Во, но и других франкоязычных кантонов. Этому журналу удалось собрать значительно более широкий круг сотрудников: среди них были такие поэты, как П.Л.Маттеи, Гюстав Ру, Анри Спосс. Близок к кругу художников «Кайе Водуа» был композитор И.Стравинский, связанный тесной дружбой с талантливейшим из романдских писателей Шарлем-Фердинаном Рамю.

Писатели «Кайе Водуа» не были объединены общими эстетическими взглядами. Выдвижение на первое место художественно-эстетических достоинств и задач, бывшее основной целью журнала «Вуаль латин», дало толчок развитию самобытных и разнородных талантов, и уже ко времени выхода в свет первых номеров журнала «Кайе Водуа» в числе его сотрудников оказались самые разные художники с различными художественно-эстетическими

кредо — от анархического индивидуализма основателя журнала Э.Жийара до раблезианского сенсуализма второго его руководителя, Поля Бюдри, от «примитивистского» универсализма Рамю до эстетства А.Сенгриа.

Манифестом этой группы может в известной мере считаться работа Ш.-Ф.Рамю «Смысл жизни» («Raison d'être», 1913), напечатанная в первом номере журнала (март 1914 г.). Рамю призывает водуазских писателей «поместить себя в сердцевину вещей, вступить с ними в непосредственный контакт», побуждает их стремиться к той простоте и ясности, топографический центр которой — Женевское озеро. Он выступил против академической схоластики и университетской рутины и явился инициатором названия журнала именем кантона Во.

Все исследователи литературы франкоязычных кантонов сходятся в том, что поэзия в стране появляется только в XX в. «Поэзия и живопись здесь издавна были сентиментальными, воспитательными, плоско официальными», — пишет Ф.Жакоте<sup>8</sup>. Со времени Моннерона и Оливье сколько-нибудь значительных поэтов в романдской литературе не было. Но поэтический ренессанс, пробудивший к жизни многие дарования, сразу же принял свою собственную эстетическую окраску. Романдская поэзия в лице своих наиболее значительных представителей (Г.Ру, Э.Кризинель, П.Л.Маттеи) развивалась вне линии сюрреализма. Эстетике А.Бретона и Ф.Супо, а также в значительной мере Валери и Жида романдские поэты явно предпочитали эстетику «присутствия» (по выражению критика А.Бегена) Поля Клоделя, Франсиса Жамма и Шарля Пеги, хотя, в отличие от этих французских поэтов, ни один из вышеназванных романдских художников не был верующим.

Очевидно, между традициями литературы французской Швейцарии XIX в. и литературой XX в. нет разрыва. Рамю, Ру, Маттеи, Кризинель в большой мере оказывались продолжателями «содержательности», «морализма», выразителями которого до них были Амьель, Рамбер, Род и др. Рамю и Э.Ру объединяло внимание к «шепоту» мира, к улавливанию самых глубинных проявлений трепета жизни, отсюда и тяготение к «примитивному», первобытному, что для них оказывалось достижимым только рядом с природой, при «неотчужденных» отношениях между людьми.

Развитие романдской поэзии первой половины XX в. еще раз проявило то влияние, которое уже в предшествующих столетиях оказывала на культуру франкоязычных кантонов германская культура. Э.Ру явился лучшим переводчиком на французский язык стихов Гельдерлина, Новалиса, Рильке. П.Л.Маттеи переведил Шекспира, Блейка, Китса, Шелли. Осмос двух европейских

культур нашел во франкоязычных кантонах Швейцарии достаточно благоприятные условия.

Помимо объединений, созданных вокруг журналов «Вуаль латин» и «Кайе Водуа», образовалась также литературная группа «Новое гельветическое общество», ставившая своей целью сплотить писателей французских, немецких и других кантонов в одно целое. Пробным камнем для нее стало отношение к Первой мировой войне. Одни из участников группы призывали к сохранению нейтралитета, другие, возмущенные захватом немецкими войсками нейтральной Бельгии, не допускали о нем и мысли. Противоречия настолько обострились, что группа вскоре прекратила свое существование.

Для творчества некоторых франкоязычных писателей Швейцарии характерно определенное подражание французским образцам. Прежде всего это относится к творчеству Э.Жийара и А.Списса.

Эдмон Жийар (Edmond Gilliard, 1875–1969), отправляясь в своих художественных поисках от поэтической практики французских символистов, и в первую очередь Малларме, ставил перед собой задачу создания новых звукосочетаний посредством сращения разных слов. Для него «все кончается игрой слов», «все приводит к слову». Он хотел достичь предела высших возможностей слова, достичь последних высот смысла.

Произведения Э.Жийара «Словесная алхимия» («Alchimie verbale», 1926), «Поворачивающийся крест» («La croix tournante», 1929) громоздки по композиции, хотя он пишет лапидарным, типично «телеграфным» языком, где следующие одна за другой дефиниции слабо связаны между собой. Некоторые произведения Э.Жийара являются, по существу, собранием афоризмов. Особенное внимание в своем словесном орнаменте Жийар уделяет искусственной «поэтизации» образов, что нередко приводит к вычурности.

В попытках постичь с помощью словесной алхимии «тайны космоса» Э.Жийар часто пользуется специфическим жаргоном, составленным из терминов, принадлежащих теологии, математике, оккультным наукам. Автор постоянно возвращается к минутам «озарения», когда на него нисходит дар «божественного видения». «Мысль и поэзия Жийара, — пишет Ж.Туга, — оказывается ничем всякий раз, когда она связывает себя с “космофией”». Но к счастью, Жийар остается поэтом. Швейцарская земля спасла Жийара от абсурда, она вдохнула в него те исключительные качества, которые сделали из него большого художника<sup>9</sup>.

Творчество другого романдского поэта, сотрудника «Вуаль латин» и «Каие Водуа» Анри Списса (Henri Spiess, 1876–1940) продолжает традиции второй волны символистского движения, представленного поэзией А. де Ренье, М.Метерлинка, С.Мерриля. Сам Списс в шутку называл себя «швейцарским гвардейцем» Поля Фора. Стихи Списса, в отличие от поэзии Жийара, не «темны», они отличаются ясностью языка, частым использованием традиционных стихотворных форм; они очень музыкальны, ритмичны и живо передают настроения поэта, к ним не нужно подыскивать никаких ключей, они обладают непосредственным чувством и силой воздействия. Основная тема творчества А.Списса — постоянный критический анализ своих переживаний, слегка окрашенный романтической иронией, глубокое эгоцентрическое внимание к своему внутреннему миру. Так, например, в стихотворении «Темный зал» поэт скорбит по поводу того, что его горести и страдания, оказывается, были единственным смыслом всей его жизни:

Et, peu à peu, j'ai vu qu'ils sont tout mon passé  
Et qu'ils sont parmi l'ombre obscure,  
Malgré mes pleurs, malgré leurs cris balbutiés  
Le meilleur de moi-même et de mon coeur blessé,  
Et ma richesse la plus sûre.

(И мало-помалу я увидел: это все, что мне осталось от прошлого, они (горести и страдания. — В.Б.) выделялись на фоне темной тени, несмотря на плач мой и сдавленные крики, как лучшее, что было у меня и в моем раненом сердце, как мое самое надежное достояние.)

Наиболее удачные из поэтических сборников Списса — «Молчание часов» («Silence des heures», 1904) и «Плененные песни» («Chansons captives», 1910).

Гораздо большую самостоятельность романдская поэзия обретает в творчестве Г.Ру, П.-Л.Маттеи и Э.Кризинеля.

Гюстав Ру (Gustave Roud, 1897–1976) считает, что всякая попытка сформулировать его поэтическое кредо в дискурсивных понятиях обречена на неудачу. «Моя поэтика, — пишет он, — проявляется в непредсказуемом, интуитивном видении, иногда мгновенном, иногда более или менее продолжительном, видении, которое позволяет мне через наш каждодневный, обыденный мир проникать в мир другой, приоткрывающий лик вечности, где люди и вещи оказываются как бы вне времени, обнаруживаются в своей подлинной реальности и правде... Трудно словами передать это видение, но могу сказать, что для меня его окончательно под-

твердило мое знакомство с Новалисом и его мыслью о Рае, разбросанном по частям по всей земле и поэтому нами не узнаваемом. Наше дело воссоединить его разрозненные части»<sup>10</sup>.

Дебютировал Гюстав Ру в 1915 г., опубликовав свои первые стихи в «Кайе Водуа». В 1927 г. появляется стихотворение «Прощание» («Adieu», 1927), которое французский критик Эдмон Жаду приветствовал как одну из крупных удач романдской поэзии. Стихи Ру оказали сильное влияние на молодых, начинающих поэтов Мориса Шаппа (Maurice Chappaz, род. в 1906) и Филиппа Жакоте, который впоследствии напишет книгу о творчестве Ру. Жакоте очень точно определил характер поэзии Ру, связав с ней немецкое прилагательное «leise» (тихий, робкий). Сам Ру считал, что для того, чтобы обнаружить истинный язык всех вещей, следует утратить дар речи.

Большое влияние на романдского поэта оказала также поэзия П.Клоделя, произведение которого «Кантата для трех голосов» явилась, по его словам, откровением для него. Отныне идеалом творчества для Э.Ру стало приближение к природе, к вещам, окончательно с ними, однако, не совпадающее. «Эти поиски невозможного, — пишет Ж.Туга, — были противоположны усилиям Малларме. Оба поэта имели общую цель — идеал незаполненной, пустой страницы. Однако каждый шел к нему с противоположной стороны. Для Малларме каждое произнесенное слово, каким бы чистым оно ни было, оказывалось предательством. Для Ру же в случае полного отождествления, к которому он безнадежно стремился, произошло бы радостное соглашение с небытием... Подобный метампсихоз, к которому тяготело творчество Ру, есть специфически швейцарское явление. Амьель испытывал чрезвычайное удовольствие, представляя себя цветком, бабочкой или же просто кем-то иным»<sup>11</sup>.

В начале и в конце стихотворения возникает символ дороги. Поэт вслушивается в шепот волнующихся полей, всматривается в полет жаворонка. Объектами его внимания становятся орудия земледельческого труда. Вот плуг, внезапно возникающий в тумане: «О нем бы не подумали в отрыве от живого человека, подобно тому как восхищаются мотором автомобиля или косилкой. Ведь плуг постоянно связан с кем-то или чем-то, он остается живым». Эти слова своей апологией неотчужденной связанности объекта и того, кому он принадлежит, напоминают строки Хайдеггера из его работы «Происхождение художественного произведения», где интерпретируется картина Ван Гога, описывающая крестьянские ботинки.

По мнению Ру, современная лирика — это лирика «прерывности», дискретности, представляющая гибель и распыление. Ей он противопоставляет лирику протяженности, ревнителями которой он считает Поля Клоделя (хотя у Клоделя Ру не устраивает полное отсутствие качества «leise», он не одобряет его неистовость и переизбыточность), а из художников прошлого Пуссена и Баха. «Возможно ли, — пишет Ру, — чтобы мне была неведома эта бездна мягкости, где все вещи не вырисовываются в жестком и окончательном свете, где одно с невыразимой плавностью переходит в другое? Холм захватывает небо, пашня надвигается на траву, которая без малейшей дрожи кругом подступает к ней. Одно и то же приглушенное существование перетекает от одной видимости к другой подобно тому, как кровь проходит из одной части тела в другую»<sup>12</sup>.

Стихи сборника «Сборщику урожая» («Pour un moissonneur», 1941), как и почти все остальные произведения Гюстава Ру, выдержаны в жанре медитативной лирической прозы. Но здесь больше музыки, лирического начала, ритм более ровный и плавный. «Непонятно, сила какой благодати, — пишет Ф.Жакотте, — освободила в этой книге сорокадвухлетнего Гюстава Ру от всего того, что начиная с “Прощания” мешало ему отдаться лирике»<sup>13</sup>. Здесь еще сильнее проступает тема тумана, холода, зимы — одна из доминирующих в творчестве швейцарского поэта и связанная с мотивом одиночества и потерянности.

«Видение рая» Гюставу Ру открывается не сверху, не в полете над земным и посюсторонним; оно не вертикально, а горизонтально, осуществляясь в «бракосочетании» (пользуясь словами У.Блейка) Неба и Земли. Но вряд ли рай Ру — это Христианский Рай, даруемый после смерти, это также и не головокружительный Абсолют чистой абстракции Стефана Малларме. «Я думаю, — пишет Ру, — что человек, ощущающий свою мощь и силу и не сомневающийся в своем зрении и слухе, в буквальном смысле и слеп и глух. Я считаю, что подлинные возможности зрения и слуха человек обретает только в некоторых исключительных, экстремальных состояниях души и тела»<sup>14</sup>.

Творчество другого романдского поэта Пьера-Луи Маттеи (Pierre Louis Matthey, 1893–1970) по колориту совершенно противоположно творчеству Гюстава Ру. Это стихи с напряженным и волевым ритмом, представляющие богатую гамму психологических состояний и настроений. «Странные стихи, гораздо более страстные, чем это можно себе позволить в кальвинистской стране»<sup>15</sup> — характеризует творчество Маттеи Ф.Жакоте. Необычность стихов Маттеи признавали многие исследователи. Мало-по-

малу, — писал Ж. Туга, — Маттеи, может быть, под влиянием английских поэтов, которых он знал лучше, чем кто-либо другой, выковывал свой собственный поэтический стиль, который искушенный читатель узнает немедленно»<sup>16</sup>. У Эдуарда Мартине творчество Маттеи вызывает ассоциации с аквариумом, где плавают диковинные, разноцветные рыбы. «Сент-Бева, — пишет Мартине, — когда-то упрекали за то, что он сравнивал “Цветы зла” Бодлера с литературной Камчаткой. Это сравнение восхищает меня своей справедливостью, пониманием того искусства, которое поражает отпечатком личности художника»<sup>17</sup>. Такова и поэзия П.Л.Маттеи. Сам он писал, что его родословная восходит к королем инков.

Стихи Маттеи довоенного времени выдержаны в традиционных формах, но поэт часто пользуется распространенным приемом сюрреалистов, сопоставляя предметы реального и нереального планов, вещи очень конкретные, с понятиями крайне абстрактными: «Наконец, когда свет, словно обезумев, касается моих воспаленных ресниц, я вижу гибель этого счастья, медленно топимого в сутолоке наступающего дня» (стихотворение «О любви и ночи» из сборника «Страстная неделя» — «La semaine de la passion», 1918).

Уже первый сборник Маттеи «От шестнадцати до двадцати» («Seize à vingt», 1914) поразил своей искренностью:

Seul, un matin, dans une cité de brume...  
En toute simplicité devant le feu;  
les mains sur les genoux, tremblant un peu,  
je tâche à voir où je suis. Je m'exhume,

je tâche à recevoir, comme un vide miroir,  
l'image de ma vie arrêtée à cette heure...  
En toute simplicité je tâche à voir  
l'existence qui bat des ailes dans mon coeur.

Ce qui me torturait autrefois — fièvres vives —  
cris — mes plus tristes vers — ce qui me torturait,  
ce que le mot détient de râles très hantés  
et de remords qui mordent, m'aide aujourd'hui à vivre.

(Утром один, утопая в тумане... Сидя просто перед огнем, держа слегка дрожащие руки на коленях, я всматриваюсь в себя. Себя раскапываю, я вижу в себе, как в бездонном зеркале, образ моей жизни, остановившейся на этом миге... Я вижу в себе просто и ясно, как моя жизнь еле бьется в моем сердце. И то, что меня мучило раньше — лихорадка, крики, мои самые печальные стихи — все,



что терзало, все хрипы навязчивых слов, все сожаления, все теперь помогает мне жить.)

В дальнейшем художественная манера Маттеи изменяется, делается более усложненной, он подпадает под влияние «метафизической поэзии» Джона Донна. «Характеристикой типично маттеевского поэтического видения, — пишет Ж.Туга, — оказывается то, что образ не выходит на неизвестное; напротив, как это имеет место в поэзии Донна, необычный поэтический эффект возникает в результате сравнения с конкретным предметом»<sup>18</sup>. Так, образ «лейка выуживает восток» (поэма «Деметр под снегом» — «Demetre sous la neige, 1940) означает, что лейка наклонена в сторону востока.

В преддверье Второй мировой войны и в первые ее годы тревожные раздумья поэта вызывают существенные изменения в тематике его произведений. Размышляя о судьбах человечества, поэт обращается к «вечным сюжетам», к мифологии. Ритм поэм «Деметр под снегом» и «Алкианой в Палене» («Alcyonée à Paléne», 1941) становится сдержанным и суровым. Автор создает мужественные, волевые стихи, отчетливо передающие тревожную атмосферу военного времени. «Мне нужно, — пишет он, — чтобы из глубин сердца, полного тревоги и ясновидения, выходили фразы по видимости пусть нечеткие, но с четкими намерениями. Чтобы шли слова, чуждые легкомысленной стыдливости, рождались речи ученого, доходящие до всех».

Творчество романдского поэта Эдмона Кризинеля (Edmond Crisinel, 1896–1948) обрывается на пятидесятом году его жизни. По мнению критика Альбера Бегена, поэтическая родословная Кризинеля восходит к романтизму и, в частности, к Жерару де Нервалю. «Как тот, так и другой поняли, — пишет А.Беген, — с тем ясновидением, которым отличаются некоторые пленники сновидений, что самая неясная, самая ускользающая реальность может быть постигнута только с помощью самой внимательной и строгой формы. Бдительность и неусыпное внимание — качества, необходимые при погоне за тенями и призраками»<sup>19</sup>.

Герой Кризинеля постоянно находится в предчувствии собственной гибели, он терзаем «темными тенями призраков, угрожающих его жизни». Но выражены эти чувства в безупречно классической форме, строки уложены в каркас строжайшей формы. В них почти отсутствуют ритмическиевольности. Многие исследователи сравнивают Кризинеля с Бодлером.

Одно из лучших стихотворений Кризинеля «Бодрствующий» («Le veilleur», 1940) хорошо передает трагическое напряжение борьбы с небытием, осознание того, что, по словам Филиппа Жа-

коте, «человек — это бездна, которая одновременно есть и чудо, и ужас: очарованный ею, поэт не имеет сил оторвать от нее взгляд. Уму страшно, но к этому страху примешивается удовольствие»<sup>20</sup>.

Rêve éveillé, long cauchemar sans rive...  
Je ne sais que me pousse à la dérive,  
Vers les confins funèbres et maudits.  
Suis-je vivant ou suis-je un mort qui rôde?  
Touchez mon front, mes bras, mes yeux sans fraude,  
Passans muets que l'effroi suspendit!

Sans espérance, aux enfers descendue,  
Mon âme expie en la morne étendue,  
Cependant que mon corps, dans ses linceuls,  
Nu, convulsé, martyr des sueurs froides.  
O lui qui lutte avec les monstres roides  
Rouvre la fosse où vont les damnés seuls.

(Бессонная мечта, долгий безбрежный кошмар... Не знаю, что толкает меня в сторону, к пределам зловещим и проклятым. Жив ли я, или я блуждающий мертвец? Потрогайте мой лоб, мои руки, мои глаза, вы, молчаливые прохожие, которых пугает любое усилие. Спустившись в ад, лишённая всякой надежды, моя душа искупает себя в мрачном пространстве, тело же, завернутое в саван, обнажённое, все в холодном поту, бьющееся с неподвижными чудовищами, опускается в могилу, куда уходят одни проклятые.)

Стихи эти действительно вызывают в памяти самые яркие и впечатляющие образы бодлеровских «Цветов зла».

Творчество Г.Ру, П.Л.Маттеи, Э.Кризинеля, несомненно, вносит свой вклад в европейскую культуру первой половины XX в., придавая поэзии на французском языке новые обертоны. «И вот возникают эти неизвестные никому творения, — пишет Ф.Жакотте, — исполненные сдержанности и целомудрия, так не похожие на стихи их французских современников, возникают произведения, лишённые всякого желанья удивлять и эпатировать и в то же время столь чистые в своей тонкости, деликатности и художественной шепетильности»<sup>21</sup>.

В прозе романдских писателей первой половины XX столетия сохраняются традиции Амьеля и Рода, но одновременно сказывается влияние и французских школ и направлений этого времени. Темы «заброшенности» и одиночества человека<sup>22</sup>, невозможности понять его внутреннюю жизнь и полный разрыв между нею и внешней жизнью получают развитие в творчестве Ж.Ш.Шеневьера, Г. де Пурталеса, М.Марто и особенно Э.Бюензо.

В романах Эмманюэля Бюензо (Emmanuel Buezod, 1893–1971) сохраняется минимум внешнего действия, по мнению писателя, бесполезного и ненужного в художественном повествовании, препятствующего пониманию того внутреннего богатства героев, которое должно запасть в память читателю. Бюензо с большим вниманием описывает состояние героев, как правило, не предающихся ни философским, ни религиозно-моральным рефлексиям и стремящихся компенсировать ощущение собственной пустоты за счет интенсификации субъективных переживаний.

Начав с юношеских лет писать стихи, живо передающие восхищение родной природой, Бюензо переходит затем к созданию повестей и рассказов. Неоднократно он возвращается к «светлым часам» своего детства, ко времени «первых открытий» в жизни человека, запоминающихся на всю жизнь. Здесь Бюензо проявляет себя как писатель, умеющий видеть и наблюдать звуки и цвета, передавать ощущения. В романах «Прекрасная страна» («Beau pays», 1920), «Челн, занесенный песком» («Canot ensablé», 1921) он с большим поэтическим мастерством воссоздает красоту пейзажей и «развертывающееся рядом медленное шествие жизни».

В одном из лучших своих произведений — повести «Глубокие часы» («Heures profondes», 1928) — Бюензо воссоздает жизнь обычного, ничем не примечательного человека с самых ранних лет до старости и смерти. Пьер Дюрио рано потерял отца и, покинув мать, уехал учиться в другой город. После того, как его оставила любимая женщина, он заболевает, и только заботы матери, проводящей дни и ночи у его постели, спасают ему жизнь. Контакт между матерью и сыном как будто найден. В их отношениях вроде бы устанавливаются полное согласие и взаимопонимание, перегородка, вечно разделяющая даже самых близких людей, кажется разрушенной. Наступает один из тех «глубоких часов», когда люди как бы обретают зрение и слух. И малейший импульс, идущий от другого человека, начинает восприниматься с такой интенсивностью, с которой раньше люди не реагировали даже на крик отчаяния, оставляя его без ответа. Но согласие скоро нарушается. Сын начинает жить своей жизнью, чуждой матери. Несмотря на мучительное раскаяние, временами его охватывающее, он отходит от нее все дальше и дальше. Настоящее чувство проявляется лишь время от времени, пробиваясь сквозь рутину серой мертвящей действительности. «Жить, — пишет Э.Бюензо, — это постоянно вызывать в себе воспоминания о прошлом. Это воссоздавать все то, что прошло, следить, как оно растет и увеличивается... Жить — это вести спокойное, монотонное существование, пока вдруг не почувствуешь, как внезапно все перспективы сме-

щаются, все плоскости сдвигаются и мир предстает совсем в ином свете».

Собственно событий в повести «Глубокие часы» почти нет. Новая глава каждый раз начинается с реакции героев на уже происшедшее, автор концентрирует внимание на внутренних переживаниях и подробном психологическом анализе прошлого, которое и восстанавливается главным образом на основе этого анализа.

Вторая мировая война еще больше углубила пессимизм писателя. Война, по его мнению, есть «жестокая демонстрация изнанки жизни». Писатель говорит о несостоятельности всякой философии, вызывающей у него впечатление «хождения по кругу» («Жизнь, — пишет он в романе “Острова воспоминаний” (“Iles de mémoires”, 1944) — это предвидение, постоянно терпящее неудачу». Герой романа — преподаватель университета — ведет дневник, с помощью которого он надеется познать самого себя, восстанавливая свои сны и воспоминания, открывающие тайны жизни, обнаруживающие ее «скрытую сердцевину». Он как бы раздваивается на две личности, ведущие разные жизни. Одна — ровная, монотонная и спокойная жизнь прилежного и добросовестно относящегося к своим обязанностям преподавателя, другая — жизнь внутренняя, полная иллюзий и воспоминаний. Этот разрыв между внутренней, личной, и внешней, социальной, жизнью отдельного человека в швейцарской литературе является в силу сложившихся социально-политических условий очень заметным и служит темой творчества многих романистов.

К писателям, также ставящим вопросы сложности человеческих отношений и трагического одиночества в жанре психологического романа, относится Жак Шеневьер (Jacques Chenevière, 1886–1976). Уже в раннем своем произведении «Снежная девушка» («La jeune fille de neige», 1928) Шеневьер проявляет себя как писатель с ярким, живым воображением. В последующих романах «Познай свое сердце» («Connais ton coeur», 1935), «Пленницы» («Les captives», 1943) он дает психологический анализ конфликтов, в тисках которых бьются его персонажи. Героиня романа «Познай свое сердце» Мартина разрывается между привязанностью к своему мужу и любовью к другому человеку. «Натура в самых далеких своих глубинах не меняется, — пишет Шеневьер в романе «Пленницы», — она проявляется в бесконечно повторяющихся слабостях, страстях, ошибках. Разве что время от времени мы меняем наши движения и жесты. Не без больших усилий».

Герои романа «Пленницы», обитатели наследственного имени Нуар в Лангедоке, оказываются в плену складывающихся

между ними отношений, которые они не в состоянии изменить. Нелли и ее дочь Андже́ла, вынужденные жить вместе, совершенно разные люди. Нелли, будучи человеком сложной внутренней жизни, с глубокими драматическими переживаниями, умеет тем не менее скрывать их: люди видят только светскую обаятельную женщину и прекрасную собеседницу. Все эти качества чужды Андже́ле, от природы замкнутой и скрытной. Она ревниво относится к блестящему успеху матери в обществе. В Андже́ле постоянно живет недовольство царящей в семье атмосферой. Но она так же связана со всем укладом раз и навсегда заданного существования, как и все остальные члены семьи.

Все герои романа «Пленницы» оказываются как бы парализованными, неспособными сделать решающий шаг, который мог бы все изменить. Они предпочитают оставаться в том же положении, какой бы невыносимой ни становилась их жизнь. Только случай может разорвать узлы этого «клубка», сами «пленницы» не в состоянии сделать ни одного свободного движения, они продолжают цепенеть в каком-то подобии летаргического сна.

Характерно, что автор в определенной степени сочувствует персонажам, носителям духа взаимной терпимости, традиций, воспрещения. «Неистовая» Андже́ла, восстающая против собственнических инстинктов своих родственников, наделена некоторыми отрицательными чертами: порой она действует, как одержимая. И наоборот, те члены семьи, которые являются носителями идеалов всепримирения, представляются автором как бы мучениками, стойко переносящими свои страдания, наделяются чертами благородства.

Если в книгах Бюензо и Шеневьера тема одиночества находит развитие по преимуществу в форме реалистического описания повседневной жизни, то в произведениях другого писателя, также работающего в жанре психологического романа, Жана Марто (Jean Marteau, 1903–1971) наличествуют значительные элементы фантазии, сближающие его с романтическими традициями литературы XIX в. и некоторыми романами Рамю.

Герои Марто стремятся проникнуть в тайны стихий, услышать «невидимые и неслышимые голоса земли и гор», они живут в согласии с теми «незримыми силами», которые управляют человеком. Они связаны с миром «молчаливых и потаенных» секретов природы.

Герои наиболее известного произведения Ж. Марто «Серые воители» («Guerriers gris», 1948) Фредерик и его сестра Анджелика с молоком матери впитали способность понимать тайны природы, «язык тех невидимых сил, который обычным людям уже недоступ-

пен». Фредерик чувствует себя как дома на островах протекающей вблизи владений их семьи реки Ируазы, волны которой «серые воители») символизируют в романе отчужденные от человека силы природы. Он совершенно холоден к любящей его Антуанетте, обещая ей, что «час их любви придет тогда, когда ее соучастниками будут все стихии».

И Фредерик, и Анджела не могут примириться с окружающей их благополучной жизнью прозаичных рантье. Фредерик пренебрежительно относится к своему привилегированному положению в семье. Анджела, не дождавшись двух лет до того срока, когда она бы вступила в права наследницы, бежит из дома с едва знакомым ей молодым каменотесом, ей он представляется богом Эросом, воплощающим то, чего она не находит в угнетающей ее семье.

Роман использует многие романтические стереотипы: узнавание, совпадение обстоятельств, странный параллелизм событий, перенос центра тяжести на психологические интроспекции и т.д.

В творчестве другого писателя, тяготеющего к жанру психологического романа, Ги де Пурталеса (Guy de Pourtalès, 1881–1941) большое место занимают критика и публицистика. Известен он также биографическими романами о некоторых знаменитых композиторах.

Первый роман Пурталеса «Матросы пресных вод» («*Marins d'eau douce*», 1920) воссоздает идиллию светлого и безмятежного детства, протекающего на лоне природы у Женевского озера, среди любимых книг, заботливых родственников и привычных вещей. Роман в значительной мере автобиографичен, в нем повествуется о первом приобщении маленького героя к музыке, о знакомстве с ошеломившим и навсегда покорившим его миром звуков. Уже здесь сказывается близость писателя традициям Руссо и де Сталь, верность которым он сохраняет на протяжении всей творческой жизни.

В романе «Чудесная рыбалка» («*Pêche miraculeuse*», 1937), концентрируя внимание на «жизни сердца и чувства» своих персонажей, Пурталес в то же время ставит перед собой задачу создать многоплановое эпическое полотно с многими перекрещивающимися темами. Наиболее удачно раскрывается в романе внутренний мир центрального персонажа, музыканта Пьера де Виллара, постоянно колеблющегося между стремлениями к абсолютным идеалам и жадой земных радостей. От творчества Бюензо и Шеневьера психологический роман Пурталеса отличается более светлым колоритом. Тона у него мягче, критические ноты звучат приглу-

шеннее, часто уступая место любованию красотами природы. Тональность романа мажорна.

Герои произведений Бюензо, Шеневьера, Марто и Пуртале-са — мечтательные индивидуалисты, стремящиеся к порой им самим неясным целям, мучительно переживающие столкновения с окружающей средой и отчаянно пытающиеся сохранить свой внутренний мир.

Наряду с этими писателями во франкоязычной литературе Швейцарии первых десятилетий XX в. заметна группа писателей, творчество которых отмечено верностью консервативным убеждениям.

Творческая деятельность Леона Боппа (Léon Bopp, 1896–1977) начинается в 1920-х годах. Он единственный из романдских писателей, кто отдал дань жанру так называемого романа-реки — создал два многотомных произведения «Связи мира» («Liaisons du monde», 1938–1944) и «Земля и небо» («Terre et ciel», 1964).

Подобная жанровая форма явилась во многом следствием авторской концепции, сформулированной впервые в «Трактате о каталогизации» («Essai sur le catalogisme»). По существу, эта концепция не оригинальна и представляет собой критику одной из форм позитивизма, полностью отказавшегося от каких бы то ни было обобщений. По мнению автора, по мере того, как происходит рост человеческих знаний, которые углубляются и делаются достоянием специалистов, творчество становится суммой, образом всей целостности мира, а не только того или иного из его аспектов. Л.Бопп не допускает возможности систематизации человеческих знаний. Он выступает против самого духа системы, по его мнению, враждебного, омертвляющего дух жизни, и противопоставляет ему дух «словарей» и «энциклопедий», где сталкиваются самые противоположные идеи, сохраняется свобода каждого, равноправно сосуществуют логическое и интуитивное, рациональное и иррациональное.

В художественном творчестве эта философия приводит автора к недостаточному четкому отбору материала, к смешению эпизодов самых различных тематических планов, к большой дробности, аморфности композиции. Художественная реализация этой концепции впервые осуществляется Л.Боппом в романе «Преступление Александра Ленуара» («Le crime d'Alexandre Lenoir», 1919). Его герой приходит к скептицизму и полной духовной опустошенности. Жизнь превращается для него в цепь не имеющих значения случайностей, исчезает всякая возможность предвидеть последствия тех или иных поступков.

Роман «Связи мира» первоначально был задуман как изображение французской действительности в период между двумя мировыми войнами. Когда вспыхнула Вторая мировая война, автор, продолжая работу над романом, ввел в него события первых лет войны. В этой обширной панораме мировых событий изображению частных характеров и индивидуальных конфликтов отведено мало места. Писателя больше интересуют связи и конфликты народов и стран. Индивидуумы его занимают постольку, поскольку они играют ту или иную роль в политической или социальной жизни эпохи.

Для творчества другого романдского писателя Робера де Траз (Robert de Graz, 1884–1951) характерно нередкое для художников франкоязычной Швейцарии сочетание консерватизма политических взглядов с традиционными методами художественного изображения.

Робер де Траз начал свою литературную деятельность под влиянием Барреса и Морраса, писателей-националистов, проповедующих идеи неограниченной монархии, превосходства латинской расы и необходимости связи с религиозными традициями своей страны. В этот период творчества Р. де Траз создает такие произведения, как «Жить» («Vivre», 1910) и «Время молодых» («Temps de la jeunesse», 1908). Это книги в художественном отношении не самостоятельные, носящие следы влияния названных выше французских писателей. Автор идеализирует здесь искусство «самообуздания и самодрессировки», которые для писателя «важнее всего другого». Он считает эти качества необходимыми для подавления тех «инстинктивных сил, которые мы считаем заснувшими, но которые в любую минуту готовы проснуться... Человек никогда не должен доверять сидящему в нем варвару». Автор обрушивается на всякие поползновения к созерцательности и романтизму, «уводящие человека от действительной жизни и реальных опасностей, угрожающих ему».

В 1913 г. выходит книга «Человек в строю» («L'homme dans le gang», 1913) — вдохновенная апологетика военной службы, «где человек познает радости дружбы и товарищества, где он учится “побеждать, узнавать тайны природы и земли, чувствуя ее, как земледелец пашню, открывать прошлое, традиции своей родины и ее знамени”». Но уже с этого времени де Траз начинает отходить от монархических воззрений Барреса и Морраса. Он отдает предпочтение буржуазно-демократической форме правления, считая ее традиционной формой политического режима Швейцарии.

После Первой мировой войны Р. де Траз становится одним из инициаторов провозглашения «*Helvetia mediatrix*», космополити-



ческой идеи о том, что Швейцария является как бы прообразом в миниатюре будущего идеального европейского государства, которое способно объединить все страны в одну. Начинают складываться его представления о целостности Европы как единого организма, которые позднее выльются в идеи европоцентризма и паневропеизма. В реализации этих идей немалая роль отводится Швейцарии. Де Траз отчетливо ограничивает свой «интернационализм» пределами европейских государств, ибо в основе его построений лежит тезис о «взаимной непроницаемости рас».

Как писатель Р. де Траз придерживается традиционных форм и приемов повествования, описывая с клинической точностью обычные события в жизни самых заурядных людей.

В романе «Пуританка и любовь» («Puritaine et l'amour», 1917) де Траз в духе собственных представлений об «инстинктивных силах», дремлющих в человеке, делает объектом изображения любовь считающей себя пуританкой девушки к светскому шеголю и волоките.

В романе «Сила мифов» («Pouvoir des fables», 1935) Траз рисует жизнь большой буржуазной семьи, все члены которой после периода иллюзорных надежд и ожиданий лучшего примирились, в конце концов, со своей однообразной и серой жизнью. Автор дает параллельно два плана: жизнь взрослых и жизнь детей. Это как бы два совершенно различных мира. У детей, несмотря на все несходства в характерах и возрасте, свои законы, свои правила и свой взгляд на вещи. У них все «не так, как у взрослых». Дети создают миф о каких-то фантастических сокровищах, хранимых их бабушкой и принадлежащих таинственной принцессе. Начинаются поиски сокровищ бабушки, становящейся в их глазах воплощением злобы и силы, которые лишили бедную принцессу богатства и разлучили ее с прекрасным принцем. Дети погружаются в сотворенный ими мир. Пропасть между ними и взрослыми становится все глубже. Взрослым с их повседневными мелочными заботами, чуждыми всего необычного и фантастического, невозможно понять детей. Одна только тетушка Зоэ кажется способной на это, и дети открывают ей, что она и есть та самая принцесса, которую они ищут. Старая тетька потрясена рассказом детей, поддается их уверениям, убеждает себя в том, что она действительно принцесса, что ей принадлежат несметные сокровища и что ее ждет прекрасный принц. С этим убеждением ее увозят в сумасшедший дом. Такова сила мифов, овладевающая наиболее слабыми из людей и губящая их. Но и детская простодушная вера в мифы, и практическая ограниченность, по мнению де Траза, равно опасны и несостоятельны.

Как де Траз, так и Бопп затрагивали в своих публицистических работах актуальные вопросы европейской жизни, но во многих своих художественных произведениях они все же возвращались к жанру, который шел от Амьеля и Рода, тяготели к «камерному реализму», к интроспективному описанию внутренней жизни своих героев.

Из поздних представителей психологического романа следует назвать Шарля Франсуа Ландри (Charles François Landry, 1909–1973). Первые его романы «Диего» («Diégo», 1938), «Барань» («Baragne», 1940), «Весенний туман» («Brume de printemps», 1941) носят явные следы влияния Рамю. Ландри начал писать в традициях прославления человека как «микрокосма» всех явлений. Как и его учитель, он избрал объектом «космического визионерства» водуазского крестьянина. Однако драматическая напряженность коллизий, интенсивность переживаний превращаются у Ландри в стилизованное юродство и нарочитое культивирование наивности и простоты.

В последующих своих романах «Испанский тракт» («Route d'Espagne», 1942), «Чары Парижа» («Sortilèges de Paris», 1945), «Гарсия» («Garcia», 1948) Ландри находит собственный путь художественного изображения, освобождается от поверхностного подражания Рамю.

В силу глубоко укоренившихся протестантских традиций разного рода литературные крайности — натурализм, декаданс, всевозможное экспериментаторство — не получили у прозаиков французских кантонов Швейцарии широкого распространения. Но творчество нескольких писателей — католиков 30–40-х годов XX в. в какой-то мере идет против этой общей тенденции. В первую очередь это относится к М.Зерматтану и Ж.Меркантону.

Для Мориса Зерматтана (Maurice Zermatten, (род. в 1910 г.) характерно внимание к изначальным движущим силам человеческой жизни, к иррациональным мотивам, под действием которых совершаются необъяснимые с точки зрения рассудка поступки. В одном из первых романов «Гнев божий» («Colère de Dieu», 1940) писатель стремится продемонстрировать слабость и ничтожество человека перед Богом, необходимость смириться и безропотно принять свою судьбу. Он часто сгущает краски, нагромождая одну непреодолимую трудность на другую, помещая своих персонажей в самые безвыходные ситуации, гротескно нагнетает события, отдавая своих героев во власть навязчивым идеям и инстинктивным порывам.

В следующем романе «Кровь мертвецов» («Le sang des morts», 1944) Зерматтан с большой смелостью берется за один из «вечных

сюжетов», тему Ромео и Джульетты. Пьер и Мария, принадлежащие к семейным кланам, уже столетия находящимся во вражде, с самого детства испытывают взаимную любовь, но непреодолимая ненависть их семей мешает влюбленным соединиться. Пока они остаются детьми, еще брезжит какая-то надежда, что чувство ненависти со временем пройдет. Но вот герои достигают отроческих лет, затем юношеских и зрелых, но глубокая вражда их семей не ослабевает, а становится все острее.

Атмосфера бреда и кошмара постепенно становится доминирующей. Герои тщетно борются с окружающей их нелепостью, алогичностью своих и чужих поступков, навязчивой приверженностью темным и скрытым во мраке веков традициям. Торжествует мир «дьявола». Человек оказывается ничтожной пылинкой в мире кошмаров и уродств, зверского и бесчеловечного существования. Люди — беспомощные марионетки движущих ими сил. Подлинная жизнь человека начинается, по мнению автора, только, когда уже опустошенный и обессиленный, он смиряется и покорно принимает свою судьбу.

Основная тема наиболее известных романов Жака Меркантона (Jacques Mercanton, 1910–1990) — бренность и суетность всех человеческих дел, тщетность, иллюзорность всех надежд, постоянный возврат на «круги своя».

Эволюция литературы франкоязычных кантонов Швейцарии отличалась от литературного развития во Франции и других европейских странах. В середине и в конце XIX в., во время наивысшего расцвета критического реализма, в романдской литературе господствовали жанры дневников, религиозных и моральных эссе, исповедей. Эта литература стояла особняком и редко находила отклик у европейского читателя.

В первой половине XX в. эта литература стала художественно самостоятельной. Но традиции морального исповедничества и умозрительных поисков продолжали давать себя знать. Конфликт «малого» и «большого» миров характерен не только для творчества Ш.-Ф.Рамю. Его переживали, хотя и по-разному, многие крупные художники, его современники. Те социально-экономические предпосылки, которые обуславливали своеобразное положение Швейцарии, ее национальную обособленность, верность патриархальным традициям, а с другой стороны, ее претензии на «универсальность», на представление о себе как о «вселенной в микрокосме», определяют во многом характер творчества многих романдских художников первой половины XX в.

<sup>1</sup> *Perrochon H.* La littérature contemporaine en Suisse romande. Lausanne, 1951. P. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 1.

<sup>3</sup> Цит. по: *Berchtold A.* La Suisse romande au cap du XX siècle. Lausanne, 1966. P. 408.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 408.

<sup>5</sup> Цит. по: *Lerner M.* Edouard Rod. Mouton, 1975. P. 46.

<sup>6</sup> Здесь можно вспомнить и критические высказывания Л.Н.Толстого в адрес Мопассана, вызванные недостаточно четким размежеванием с «милыми друзьями».

<sup>7</sup> В письме к А.С.Суворину (24 июля 1891 г.) А.П.Чехов писал: «Как-то Вы хвалили мне Rod'a, французского писателя, и говорили, что он Толстому нравится. На днях мне случилось прочесть один его роман, и я руками развел. Это наш Мачтет, но только немножко поумнее. Ужасно много претензий, скук, потуги на оригинальность, а художественность чувствуется так же мало, как соль в той каше, которую мы с Вами варили вечером в Багимове. В предисловии этот Rod кается, что раньше был натуралистом, и радуется, что спиритуализм последних новобранцев литературы успел сменить материализм. Мальчишеское хвастовство, и притом грубое, аляповатое» (*Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 11. С. 514).

<sup>8</sup> *Jaccottet Ph.* Gustave Roud. Paris, 1968. P. 18.

<sup>9</sup> *Tougas G.* La littérature romande et culture française. Paris, 1963. P. 32.

<sup>10</sup> Цит. по: *Martinet E.* Portraits d'écrivains romands contemporains. Neuchâtel, 1954. P. 207.

<sup>11</sup> *Tougas G.* Op. cit. P. 47.

<sup>12</sup> Цитаты из произведений Ру приводятся по упомянутой выше книге Ф.Жакотте, в которой дается подборка текста Ру.

<sup>13</sup> *Jaccottet Ph.* Op. cit. P. 68.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 71.

<sup>16</sup> *Tougas G.* Op. cit. P. 51.

<sup>17</sup> *Martinet E.* Op. cit. P. 202.

<sup>18</sup> *Tougas G.* Op. cit. P. 53.

<sup>19</sup> *Beguïn A.* L'âme romantique et le rêve. Paris, 1960. P. 11.

<sup>20</sup> *Jaccottet Ph.* L'entretien des muses. Paris, 1968. P. 85.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 84.

<sup>22</sup> Подробнее об «интравертированном» видении мира у романдских писателей см.: *Jalou E.* D'Eschyle à Giraudoux. Paris, 1946. P. 137–157.

## ШАРЛЬ-ФЕРДИНАН РАМЮ

Ш.-Ф.Рамю (Charles-Ferdinand Ramuz, 1878–1947) — крупнейший писатель франкоязычной Швейцарии. Произведения его давно получили общеевропейскую известность, и творчество его занимает заметное место в общеевропейском литературном процессе.

Ш.-Ф.Рамю родился 17 мая 1878 г. в Лозанне, в семье служащего. Уже с 12 лет он начал тайком писать стихи. Немного позднее место стихов заняли романтические драмы в духе Виктора Гюго, героями которых были короли, папы, герцоги. Однако эти произведения начинающий писатель не пытался публиковать.

В 1904 г. Рамю отправляется в Париж для работы над диссертацией о французском писателе Морисе де Герене и остается там, довольно часто, впрочем, приезжая на родину до 1914 г., затем последние 33 года ведет почти отшельническое существование под Лозанной, целиком отдавшись творческой деятельности, итог которой — около 25 романов, множество эссе и очерков и несколько сборников рассказов.

Сам писатель считал первые годы пребывания в Париже поворотными в своей писательской судьбе. Именно с этого времени определилась направленность его творческих поисков, именно тогда он поставил перед собой вопрос: «Как бы писал Эсхил, если бы он родился в 1878 г.?» Рамю понимает теперь, что героями его произведений будут отныне не короли, герцоги и папы — персонажи его ранних романтических драм и стихов, — а простые люди, жизнь которых полна глубокого смысла, но которые сами этого смысла не в состоянии выразить. Писатель сравнивал своих персонажей с королями Расина, которые «не испытывают давления социальных условий и свободно отдаются своим страстям». Он понимает также, что его установка как художника — не сложная интрига, не варьирование различных тем, а сведение их к минимуму, их максимальное углубление. «Я думаю, — пишет Рамю, — что литература живет двумя-тремя общими местами, су-

существует несколько общих тем, к которым она постоянно возвращается и которые постоянно обновляет»<sup>1</sup>.

Писатель обращается к «микромииру» швейцарского кантона Во как исходной точке разворачивания вечных, «общих» тем. «В мире буржуа человек находится в зависимости от человека, в мире крестьян и королей он связан с природой или же с Богом. И король, и крестьянин повинуются метафизическим законам, буржуа же повинуются законам политики, рынка и повседневности»<sup>2</sup>.

Писатель сохранил чувство непостижимости, сокровенной нетронутости главных источников существования. «Что делать человеку, — пишет он, — как ему вести себя перед лицом тайны, если не выборматывать себя... И целью моей было бы постараться воспроизвести это бормотанье человека перед существованием, бытием, жизнью». По мнению Рамю, художник соревнуется с молчанием, и когда он говорит, то должен говорить так, чтобы слова его были лучше молчания.

«Примирить и согласовать стремление к общезначимому и отвращение к абстракции», — запишет Рамю в свой дневник 27 июля 1908 г.<sup>3</sup> В этих словах — стремление к постижению действительности в ее самых первичных, элементарных пластах, к изображению только непосредственно чувствуемого, данного лишь в опыте непосредственно пережитого и понятого и вместе с тем желание найти такие темы, которые были бы общими для всех, волновали бы всех людей, были бы понятны и близки многим. Произведения Рамю создавались в основном во время Первой мировой войны и в период между двумя войнами, когда у многих писателей Запада пошатнулась вера даже в, казалось бы, незабываемые ценности, когда широкое распространение получили настроения скепсиса и нигилизма. Абсолютную ценность для себя Рамю усматривает в «верности тому топографическому месту, центр которого — Женевское озеро»<sup>4</sup>. Подобная верность для Рамю — наиболее надежная точка отсчета. Если бы Эсхил жил в наше время, считает Рамю, исходным пунктом его творчества должна была бы быть какая-нибудь простая тема, почерпнутая из самой непосредственной реальности.

По мнению писателя, темы, которые могут вызывать постоянный интерес, — это только любовь и смерть. Он приводит в пример искусство скульптора: «Скульптор — единственный художник, запечатлевающий объект во всех его трех измерениях. Он целиком прикован к материальному, вещественному и именно поэтому здесь важна постоянная связь и соотносимость с духовным. Это искусство двойственно: оно апеллирует к двум крайним способностям человеческого духа, и именно избыток материального

делает необходимым наличие высшей духовности. Нужно, чтобы общая идея в каждый момент корректировалась и сопрягалась с непосредственным выходом к реальному»<sup>5</sup>.

Процесс сближения с первородным, исходным оказывался неким космическим, природным и даже в какой-то мере метафизическим процессом. Поиски соответствия между этим космическим и конкретным, социальным были проблемой, связывающей Рамю со многими другими художниками этого времени.

Литературная судьба Рамю складывалась нелегко. Он долго пробивался к известности. Виной тому были как крайне замкнутый характер писателя, так и то, что он оказался вне каких бы то ни было литературных школ и групп, способствующих созданию литературной репутации. Рамю — художник «негромкий», ему чужда приверженность энергическому «пружинящему» стилю. Он неоднократно подчеркивал свою «антилитературность». Многие критики и историки литературы долгое время причисляли его к художникам «сельского романа» или «регионалистского романа» (представителями которого во Франции были А.Пура, Ж.Жионо, отчасти А.Пулайль). Иногда Рамю относят к писателям популистского толка (Ф.Лефевр, А.Шамсон, А.Шатобриан). Это также далеко от понимания сути творчества писателя, посягнувшего на постижение самых достоверных истин и ограничившегося воспроизведением чувств самых сильных и самых простых.

С главой популистов Анри Пулайлем Рамю связывала активная переписка. Пулайль очень высоко ценил швейцарского писателя, считая его учителем, не только своим, но также и многих других французских художников. Через Пулайля Рамю связывается с парижскими издательствами «Нувель ревью франсез» и «Грассе», публикации в которых обеспечили ему доступ к более широкой аудитории и дали возможность получить признание у себя на родине. В 1926 г. Пулайль с целью популяризации творчества швейцарского писателя организует издание сборника статей, посвященных творчеству Рамю («За и против Рамю» — «Pour ou contre Ramuz». Cahiers de la quinzaine. Série 17, Cahier 1). В сборник вошли статьи многих европейских писателей (таких как А.Пулайль, Ж.Маритен, Г.Манн, Ж.Экоуд и др.). Рамю не одобрял этого мероприятия, но, поскольку выход в свет сборника был предreshен, пожелал, чтобы изданию было предпослано короткое вступление, где бы говорилось, что человек, о котором здесь идет речь, «еще не умер». Рамю не предпринимал никаких более энергичных попыток пробиться к парижскому читателю, он не испытывал желания, подобно многим романдским писателям (таким как Р. Де Траз, Ж.Шеневьер, Б.Сандрар и др.), статью «француз-

ским писателем швейцарского происхождения». Он сознавал, что творчество его теснейшим образом связано со Швейцарией. Во Франции такая позиция отождествлялась прежде всего с регионализмом, и первыми проводниками творчества швейцарского писателя стали А.Пура и А.Пулайль, хотя в конечных целях творчества Рамю расходился с ними коренным образом.

Примитивистски нерасчлененный поток речи, объединяющий субъективное и объективное, частное и общее, реальное и фантастическое, должен был, по мнению Рамю, возродить потерянную цивилизованным человеком способность видеть вещи, понимать мир. Он должен был освободить речь от тех привычных связей, запасы которых, как полагал писатель, очень быстро истощаются, и эти связи мешают восприятию новых впечатлений.

Основным средством художественных поисков в области стиля, предпринятых швейцарским писателем, стали синтаксические изменения. Это явилось причиной ожесточенных нападков на Рамю многих критиков, обвинявших его в том, что он пишет не «на французском языке», и отрицавших за ним право считать себя *французским писателем*. Однако, помимо прочих причин, в стилистических модификациях именно в этой области сказалась верность писателя романдской традиции, близость его романдскому варианту французского языка, формировавшемуся в иных условиях, чем французский: французская Швейцария не знала той лингвистической и литературной централизации, которая имела место во Франции в период абсолютизма.

Фраза Рамю чрезвычайно чувствительна ко всем особенностям описываемого объекта. Ее прихотливая синтаксическая структура стремится в малейших оттенках выразить характер изображаемого. Она то поднимается и опускается, когда он рисует горные пейзажи; течет плавно и размеренно, когда в поле его зрения попадают равнины, скачет и прыгает, когда он описывает стремительное течение Роны. Стремясь найти способы передачи новых впечатлений, Рамю часто смотрит на мир глазами детей, сохранивших первозданную чистоту восприятия. Рамю нередко помещает своих героев в самые необычные для наблюдателя положения.

Стремление к передаче глубочайших импульсов и внутренних движений героев приводило писателя к необходимости сблизить свой язык с разговорным языком, превратить его из «языка-знака» в «язык-жест» (иногда с сохранением определенного косноязычия своих персонажей), сделать его основой упрощенные разговорные синтаксические конструкции. Здесь он расходился со многими блюстителями чистоты французского языка, неоднократно критиковавшими его. «Я согласен, — писал, например,



М.Судей, — с тем, что Рамю самый благородный из идеалистов, согласен, что у него нет намерения нас мистифицировать и оригинальничать своими тщательно продуманными нелепостями. Но с чем я совершенно не могу согласиться — это с утверждением, что он — французский писатель. Если он хочет им быть, пусть изучает наш язык. А если он не хочет его изучать, пусть пишет на каком-нибудь другом»<sup>6</sup>.

Однако уже первая работа о швейцарском писателе, сборник статей «За и против Рамю», показывает, что некоторые писатели признали талант романдского художника, оценив и поняв его своеобразие. Так, Поль Клодель утверждал, что в лице Рамю «мы имеем одного из лучших строителей французского языка, давшего ему очень много в выражениях и оборотах... Через сорок-пятьдесят лет будут только смеяться, когда, листая журналы, поймут, сколько самых посредственных писателей провозглашалось знаменитостями, в то самое время, когда Рамю уже опубликовал к восхищению небольшого числа читателей романы “Земля небесная” и “Исцеление недугов”»<sup>7</sup>. Очень точную оценку творчеству Рамю дал Стефан Цвейг: «Когда очень крупный художник сознательно ограничивает себя крайне узкой сферой, то в этом может таиться для него или большая опасность, или же его произведения могут от этого очень выиграть. Из всех крупных писателей нашего времени Рамю, может быть, решительнее всех добровольно ограничил себя самыми узкими рамками жизненного горизонта»<sup>8</sup>. Цвейг правильно оценивает эту «узость», считая ее обратной стороной «поэтической интенсивности». Рамю, по-видимому, доставляет удовольствие и высокое художественное наслаждение работать с самым неподатливым, самым упорным материалом. Из самого обыденного он умеет извлекать необычайное, «высекать ярчайшие искры из самых твердых камней является его любимым занятием»<sup>9</sup>. Но все это имеет и свою обратную сторону: повседневность надоедает, чуть ослабевает «поэтическая интенсивность», и она может превратиться в монотонность. То, что, по мнению Цвейга, помогает Рамю избежать монотонности — это постоянная и неослабевающая «внутренняя напряженность». «На какой-то очень высокой ступени искусства не существует уже никаких обстоятельств, никаких объектов, никакого сюжета, а существует лишь чистое мастерство, для которого все равно, что является объектом изображения»<sup>10</sup>.

«Ш.-Ф.Рамю — характеризует творчество швейцарского художника бельгийский писатель Ж.Экоуд, — пишет совершенно так, как рассказывают. Этот ломаный синтаксис, эти постоянные повторы подчеркивают истинность, правдивость повествования.

Так бы рассказывали нянька из «Ромео и Джульетты» или шуты у Шекспира»<sup>11</sup>. «Могучим гением» назвал Рамю Ромен Роллан<sup>12</sup>.

Произведения Рамю прошли испытания временем. Со дня опубликования сборника статей «За и против Рамю» о творчестве писателя написано множество монографий, изучены все имеющиеся материалы, вплоть до заметок, сделанных на полях прочитанных книг. Работы писателя переиздаются и по сей день вызывают живой интерес читателя. Рамю продолжает быть активным участником живого литературного процесса.

Творческий путь Рамю был сложным и долгим. В первых произведениях писатель проявляет внимание к жизни «маленького человека», к отверженным и обездоленным. Художественная дальновидность помогла ему увидеть всю хрупкость и ненадежность существования в рамках патриархальной замкнутости. Даже сведение всех требований к самым элементарным не приводило к взыскуемому равновесию между человеком и миром. Стремление к «естественному», патриархальному счастью и его невозможность определяют главный конфликт романов «Алина» («Aline», 1905), «Обстоятельства жизни» («Circonstances de la vie», 1907), «Затравленный» («Jean-Luc persecuté», 1907), «Эме-Паш-водуазский художник» («Aimé-Pache — peintre vaudois», 1910), «Жизнь Самюэля Беле» («La vie de Samuel Belet», 1913).

Знакомство с Парижем расширило кругозор писателя, дало ему возможность узнать другие стороны жизни, о которых он не имел представления у себя дома, конкретнее выделило то, что было наиболее характерного и особенного в том укладе жизни, с которым он временно расстался. Он смог «сравнить два основных полюса жизни, один — представляющий исходную точку человеческого сознания, другой — его конечную точку»<sup>13</sup>.

Осознание писателем равноправности и самостоятельности существования этих «двух форм жизни» имело важные последствия для его последующего развития. Оно помогло ему преодолеть неоднократно осуждаемый им впоследствии «натуризм», очень характерное для некоторых писателей конца XIX — начала XX в. противопоставление чистоты природы и испорченности человека. Оно помогло ему понять всю неправомерность этого противопоставления, эфемерность мечтаний о не оскверненном человеком природном рае, не дало ему романтизировать природное состояние человека, позволило преодолеть влияние романтиков и особенно Шатобриана, которым писатель очень увлекался в детстве. «Если я сблизяю и сопоставляю цивилизацию и природу, — признавался Рамю, — то совсем не с целью противопоставить их друг другу. Мне кажется, что неправильным было бы полагать, будто

они исключают друг друга, так как то и другое дано и необходимо, как две крайние ноты гаммы, которую следует брать целиком»<sup>14</sup>. Эта позиция помогла художнику избежать условности натуралистского изображения сельского быта, раскрыть противоречия самой природы и обманчивую видимость ее спокойствия и идиллической умиротворенности.

Стремление к подлинности и естественности не могло не отразиться и на стиле. Размеренный классический александрийский стих, которым Рамяю писал свои первые, оставшиеся ненапечатанными стихи и драмы, уступил место «свободному стиху». В декабре 1902 г. Рамяю пишет в «Дневнике»: «Если рассудок мой склоняется к классической архитектонике, то для натуры моей она оказывается недостаточной. И я стараюсь, бросаясь из одной крайности в другую, примирить противоположности. Ровный александрийский стих не казался мне больше приемлемым. Я должен был найти другую форму, передающую неровную походку, так как мне казалось, что моя страна и ее люди слегка прихрамывали, двигаясь неловко и скованно, как крестьянин, попавший в большой город»<sup>15</sup>.

Считается, что в своем обращении к внешней предметности, в выходе за пределы эгоцентрического субъективизма ранний Рамяю оказался продолжателем некоторых тенденций французской литературы и поэзии конца XIX — начала XX в., одним из наиболее характерных выразителей которых был Ф.Жамм. Первые вещи Рамяю, действительно, имеют некоторое сходство со стихами Жамма. Жамм призывал поэзию спуститься с облаков на землю, искать прекрасное и поэтическое рядом, вокруг себя. Как и швейцарский писатель, он прожил всю жизнь не в Париже, а в провинции. Для Жамма характерна потребность прежде всего не эстетического, а «человеческого» утверждения. Человек для него понятие первичное, художник — вторичное. Для него, как и для Рамяю, привычно ставить занятие поэзией в один ряд со всеми другими занятиями, для него не свойственно эстетизирование художника, эстетические ценности занимают для него в общей аксиологической иерархии не безусловно первейшее место, как это было, например, у романтиков, символистов, «проклятых поэтов». Однако вряд ли можно согласиться с исследователем творчества Жамма Р.Малле, когда он причисляет раннего Рамяю к так называемым «жаммистам»<sup>16</sup>, оговаривая все же, что после Первой мировой войны его манера существенно меняется. Но творчество даже раннего Рамяю обнаруживает существенное отличие от поэзии Жамма уже его первого периода, т.е. до обращения Жамма в католичество. Несмотря на провозглашаемую простоту, в стихах француз-

ского поэта явно заметна определенная манерность (сам он именовал свое творчество «поззией белых роз») и тяготение к экзотичности, перешедшее к нему от парнасцев.

Художественный мир швейцарского писателя гораздо трезвее, суровее и правдивее. Жамм любил писать о животных. Но страдания «всякой живой плоти» компенсируются у него раем, где и животных, и людей ждет блаженная жизнь. Животные являются у него аксессуаром этого рая. Они сопровождают Франциска Ассизского. У Рамю же животные разделяют тяжелую жизнь людей. Это собака, лошадь, кошка: словом, все, что существует рядом с человеком, делит с ним лишения и страдания.

Мотив отверженных и обездоленных сближает Рамю с другим писателем начала XX в., Шарлем-Луи Филиппом (Charles-Louis Philippe, 1874–1909). В ранних рассказах Рамю много героев, выброшенных на периферию жизни. Но, как правило, их образы более цельные, у них нет той ущербности и болезненности, которые характерны для героев Филиппа, в основном сводящихся к двум типам: хищного эгоиста, претендующего на роль сильной личности, некую смехотворную пародию на «белокурую бестию» Ницше, и типу затравленного и забитого маленького человека, подавленного ощущением своего ничтожества и своей неполноценности.

Однако у Рамю менее подчеркнуто социальное звучание темы обездоленных. Эти люди у него обижены не обществом, а скорее природой. Если у Филиппа жертвами общественных несправедливостей часто становятся и личности агрессивные, то у Рамю в галерее отверженных представлены в основном те, кто оказался вне общества не в силу социальных причин, а в силу своих изначальных природных недостатков и слабостей: это деревенская дурочка, сошедшая с ума, после того, как ее бросил возлюбленный (во время карнавала ей надевают дурацкое платье с бубенцами и уверяют, что их звон вернет обратно возлюбленного); дурачок Белье, предлагающий всем девушкам идти за него замуж; старые девы, много лет стирающие чужое белье; одинокие бездетные супруги, единственная отрада жизни которых — канарейка, такая же старая, как и они сами, — таковы те герои, которых можно привести в параллель филипповской «Бедной Мадлене», белошвейке Анжеле, ставшей жертвой Крокиньюля, «добрый Марии». Уже по этому можно судить, что эволюция швейцарского писателя шла в несколько ином направлении. Рамю стремится не к психологической сложности, противоречивости и многогранности этих образов, а к поискам неких изначальных корней человеческой ущербности.

До 1913–1914 г. Рамю еще не находит собственной манеры, это произойдет в период Первой мировой войны и позднее. Время с 1903 по 1914 г. может быть определено как время поисков своего пути. Столкновение человека с чуждостью, «неорганичностью» природы и общества, стремление найти такой «микромир», который мог бы сконцентрировать в себе основные силовые линии всего «макромира», всего «большого мира», — все это должно было найти впоследствии свои художественные формы.

В ранних романах «Обстоятельства жизни», «Эме-Паш-водуазский художник», «Жизнь Самюэля Беле» писатель делает попытку найти эти формы в рамках социально-психологического романа. Основная тема этих романов — столкновение героев с обществом, бунт против него и конечное примирение с ним. Герои-индивидуалисты, терпящие крушение всех своих планов, так или иначе приходят к осознанию своей причастности к миру, своей связи с людьми. И молодой художник Эме Паш, преодолевающий творческий тупик только после возвращения на свою родину, и постоянно странствующий Самюэль Беле приходят к пантеистическому примирению с обществом и миром, растворяются в них.

В первый период творчества писатель пробует свои силы во многих жанрах: стихи, рассказы, психологический роман, исторический роман. Он стремится как можно точнее определить свой собственный путь. Здесь уже отчетливо просматривается общая направленность творчества, определяется эстетическая позиция.

Из всех романов Рамю «Эме Паш» имеет больше всего автобиографических черт. Некоторые эпизоды и ситуации почти детально воспроизводят отношения с отцом и матерью, а отдельные мысли Эме почти дословно — дневниковые записи автора тех лет. Рамю считает, что круг проблем, затронутый в этом произведении, специфичен для Швейцарии.

С раннего возраста в молодом Эме укореняется убежденность в своем даре. После долгих и мучительных поисков выхода своим творческим силам он, наконец, понимает, что его призвание — живопись. Вместе с тем в юном художнике уже возникло и сознание своей ответственности перед людьми, своей причастности их жизни. Параллельно с развитием чувства своеобычности человека искусства в нем постоянно живет стремление оправдать ее. Эме целые дни проводит у мольберта, надеясь в работе и уединенной сосредоточенности найти цель своему обособленному от повседневной жизни существованию. Творческие обретения Эме отражали интенсивную внутреннюю работу, происходящую в сознании самого автора. О том, насколько мучительными были искания писателя в это время, дают представление дневниковые запи-

си. Как и его герой, Рамю полон сомнений в оправданности своей деятельности. Молодому Эме Пашу идти своим путем было тем труднее, что окружающие не понимали, «что он был одним из них, был плоть от плоти их». Сама внутренняя самопоглощенность Эме имела своей причиной именно эту погруженность в окружающий мир, выразителем которой он и становится. Эта книга в известной мере продолжает традиции романа воспитания. Но ее герой целиком поглощен поисками художественного самовыражения, выходы в мир в романе не имеют решающего влияния на формирование характера героя.

Гораздо ближе к этому жанру роман «Жизнь Самюэля Беле». Здесь жизнь простого человека из народа дается на фоне широкой картины швейцарской и французской действительности, которая и определяет развитие сознания героя. От фермы к ферме, от деревни к деревне, от города к городу, от страны к стране ведет своего героя писатель, сталкивая его с самыми разными людьми. Он нигде не может найти постоянного пристанища, судьба преследует его. Суровая борьба с миром, в конце концов, завершается для Самюэля Беле примирением с ним. Остаток своих дней он доживает, занимаясь рыбной ловлей. Беле, в отличие от Паша, возвращается не к «к родной земле», а к «миру», от абсолютного индивидуалистического протеста и эгоцентрических исканий он приходит к полному приятию «данного», «наличного». В романе явно прослеживается переключка с той мыслительной работой, которой был поглощен писатель в это время. Стремление к полному освобождению от литературных воздействий, стремление быть «*tabula rasa*», куда только жизни будет предоставлена возможность вносить свои записи, оставалось доминирующим у писателя.

Тайны бытия, жизни, считает писатель, открываются тогда, когда мы, подобно альпинисту, совершаем восхождение на вершины духа, не отрывая своих ног от твердого грунта и скал. Но при этом взор не должен упираться в землю. И здесь, кстати, Рамю расходится с провансальским регионалистом Мистралем, он на стороне другого провансальца, Сезанна. В статье «Пример Сезанна» («*L'exemple de Cézanne*», 1914) он пишет: «Для Сезанна годен любой предлог: погруженный в страну, он не ищет большего... Другие искали в Океании, он нашел Океанию в своем сердце»<sup>17</sup>. Картины Сезанна лишены какой бы ни было этнографической экзотики, произведения же Мистрала, по мнению Рамю, возбуждают прежде всего «желание совершить путешествие, будят любопытство... О Провансе ли идет речь у Сезанна? Да, о Провансе, но только как основе, исходном пункте. Поверх строится умст-

венное сооружение, обращенное к разуму. Прованс настолько стал Провансом, что перестал им быть»<sup>18</sup>.

Писателю понадобится еще около десяти лет, чтобы найти формы совмещения всеобщего, универсального со своей неприязнью к абстрактному, отвлеченному. Вполне можно согласиться со словами одного из исследователей творчества швейцарского писателя, В.Вагнера, что если бы Рамю остался автором только «Алины» или «Обстоятельств жизни», то «несомненно, он явился бы одним из крупнейших писателей романдской Швейцарии и, может быть, его известность даже и вышла бы за пределы Швейцарии. Но не было бы никакого основания говорить о так называемом “cas Ramuz”»<sup>19</sup>. Последующее творчество писателя убеждает в справедливости этого мнения.

С 1914–1916 гг. в художественной манере Рамю происходят изменения. На место рефлектирующего героя приходит «герой-коллектив»<sup>20</sup>. Это произошло в значительной мере под влиянием Первой мировой войны, вызвавшей у Рамю болезненную реакцию, углубившую его пессимизм и разочарование в возможностях прогресса. Большое воздействие на писателя оказало также сотрудничество с композитором И.Стравинским, укрепившим у него веру в тот путь, который он избрал. В Стравинском Рамю нашел человека, воплощающего его идеал гармонической личности, т.е. «человека рафинированного и одновременно “примитивного”, способного к восприятию самых сложных комбинаций человеческого духа и в то же время к самым непосредственным реакциям»<sup>21</sup>. Со Стравинским Рамю знакомится во время пребывания композитора в Швейцарии. Между ними завязывается дружба и сотрудничество, продолжавшиеся с 1915 по 1919 г., до отъезда Стравинского в Париж. В эстетике швейцарского писателя и русского композитора было много общего. Стравинский отталкивался от традиций поздневагнеровской музыки с ее монументализмом, тяготением к грандиозным образам. Он не принимал также субъективизма Бетховена. Как и Рамю, композитор стремился к предельной вещественности, конкретности. За время сотрудничества с И.Стравинским у Рамю окончательно сложились и оформились эстетические взгляды, связывающие его, по собственному выражению писателя, с «оголенной предметностью» живописи Сезанна. Стравинский в музыке, Сезанн в живописи, каждый по-своему, приближались, как считал Рамю, к взыскуемым ими формам непосредственного контакта с объектом изображения. Знакомство со Стравинским имело и еще одно важное следствие. Рамю близко узнал русскую культуру, русский фольклор. Сотруд-

ничая с композитором, он познакомился с русской художественной литературой, и сказками и былинами, обычаями, обрядами.

Наиболее удачным совместным произведением Рамю и Стравинского оказалась «История солдата» («Histoire du soldat», 1918), сюжет которой был взят из сборника русских сказок Афанасьева. «История солдата» была первым сценическим произведением Рамю. Он больше не напишет ни одной драмы, но драматические элементы присутствовали уже в его довоенных романах, и в «Истории солдата» они получили законченное жанровое выражение.

Еще в «Обстоятельствах жизни», «Эме Паше» и «Самюэле Беле» писатель в совершенстве овладел флоберовской техникой несобственно-прямой речи. Это совпало с его поисками объективной манеры изображения, вживания во внутренний мир своих персонажей. Уже в ранних романах Рамю довольно трудно провести границу между несобственно-прямой речью, сказом и диалогом. В «Истории солдата» писатель подходит к новым формам эпического повествования, широко вводя драматический элемент, почти неразделимо переплетая (иногда даже в пределах одного предложения) разнообразнейшие жанровые формы. Этот прием становится ведущим в послевоенных произведениях Рамю. Сюжет «Истории солдата» давал известные возможности для такого слияния. В пьесе три персонажа: Дьявол, Солдат и Читающий (*Le lecteur*). Но Читающий не только повествует о действии, он время от времени превращается и в Солдата, реплики которого без всяких кавычек следуют за рассказом Читающего, текст Солдата незаметно входит в текст Читающего.

Если в драме принято дифференцировать тексты действующих лиц, более четко проводить различие между прямой и косвенной речью, то в романах Рамю, написанных одновременно с «Историей солдата» и позднее, все повествование ведется в едином речевом потоке. Вот подгулявший Грен, отец Мари (роман «Исцеление недугов» — «*La guérison des maladies*», 1917) возвращается домой. «Ему было весело, когда он возвращался к себе, около трех часов. Наше счастье неполно, когда мы счастливы в одиночестве. Я хочу свидетельствовать за братьев и сестер моих по веселию. Невозможно было сказать, слышали ли его, ему до этого не было дела, он продолжал петь. Он подошел к дому и снял шляпу перед изображением мадонны. Началась лестница, это было нелегко, лестница. Он взбирался молча, трудно идти по лестнице, это понятно, но каждый раз новая радость, так как каждая ступенька была как бы лицом, к которому он обращался с речью: “Ф! Это ты, ну-ну, давай”, и он преодолевал их одну за другой, хотя и



очень медленно». Речевой поток состоит из сплава прямой и косвенной речи, различных времен. Точной границы временам и формам речи установить не удастся: то, что было в прошлом времени, спустя миг оказывается непосредственно данным, затем оказывается в будущем. За речью рассказчика: «Ему было весело тогда...» следует несобственно-прямая речь: «Наше счастье неполно, когда мы счастливы в одиночестве». Затем следует прямая речь, в контексте становящаяся косвенной из-за того, что за ней идет речь рассказчика: «Я хочу свидетельствовать за братьев и сестер моих...» И, наконец, речь прорывается непосредственным обращением: «А! Это ты, ну-ну, давай».

Непосредственность, аутентичность изображения как раз и проявляются в нерасчлененности как можно более полного восприятия. Все своеобразие стиля Рамю — эллиптичность, обилие анаколуфов, повторы и многое другое — берет начало отсюда. Пантеистическое восприятие мира уничтожает расстояние между индивидуальным и общим, коллективным. Драматические элементы получают в рамках этого восприятия своеобразное преломление. Они возникают не в силу столкновения отдельных индивидуальностей, а в силу интенсивности присутствия индивидуального в общем, вовлечения универсального, общего в круг личного. Поэтому Читающий в «Истории солдата» так легко превращается в главное действующее лицо.

Стремясь к синтетически полному отражению мира, Рамю пользовался техникой флюберовской несобственно-прямой речи, но его отличает от французского писателя постоянное изменение перспективы, исходных точек наблюдения, изменение форм речи, начиная от прямой речи и кончая повествованием. Рамю стремится не к предельной множественности, он гипертрофирует неуравновешенность отношений частного и общего, неуловимость той границы, где одно переходит в другое. Самые различные моменты действия и места, чередование времен и лиц — все подчинено у автора одному — как можно прямее и непосредственнее дать выразиться действительности. Писатель задается целью запечатлеть, наглядно представить каждое движение, каждый образ. Второстепенные функции рассказчика, выявившиеся в «Истории солдата», в последующих романах становятся уже просто номинальными. Теперь не рассказчик ведет рассказ, его движут сами персонажи. Общее впечатление складывается из совокупности всех точек наблюдения, ни одна из которых не становится главенствующей, что сообщает рассказу большую объемность и достоверность.

Этот момент имеет существенное значение для выделения функции фантастического, соотношения элементов реального и

ирреального. Непосредственное вписывание героя в коллектив уничтожает расстояние между ним и окружающим. Повествует не только сам герой. О нем рассказывается и повествуется в нескольких измерениях. Так, в главе III романа «Исцеление недугов» повествование о Парижанине дается с самых разных позиций. В начале его видят обыватели города. Затем чья-то соседка рассказывает о тех изменениях, что произошли в его жизни: он перестал встречаться со своей любовницей, прозванной Ожженной, устроился на работу. Затем следует панорама видений и переживаний самого Парижанина. Чересполосица объективных и субъективных образов, незаметный переход повествования в область субъективных эмоций создает ощущение достоверности, подлинности в передаче всей сложной гаммы ощущений.

Герой Рамю находит мир, вписывается в него, и мир его признает. Но то, что в довоенных романах происходило на уровне мировосприятия отдельной личности, в послевоенных происходит на уровне всего коллектива. В некоторых романах, например, «Радость небесная» («*Joie dans le Ciel*», 1921), «Присутствие смерти» («*Présence de la mort*», 1922) вообще нет главных действующих лиц. Есть множество персонажей, объединенных каким-нибудь общим сильным аффектом. В романе «Присутствие смерти» описывается страх перед надвигающейся космической катастрофой: приближение Солнца уничтожит на Земле все живое; в романе «Царство лукавого» («*Le regne de l'esprit malin*», 1917) воссоздается торжество человеческих чувств, оказавшихся сильнее дьявольского наваждения. В романе «Исцеление недугов» девочка Мария из семьи бедняков получает необыкновенный дар принимать на себя все болезни и недуги окружающих ее людей; роман «Радость небесная» — варьирование тех представлений о счастье, которые оказались недостижимыми для простых людей при их жизни.

Почти во всех «коллективных» романах обращение Рамю к приемам унанимистов совпадает с кульминационным пунктом. Все коллективные романы Рамю имеют чаще всего очень простой сюжет, какое-либо событие в центре, нюансируемое различными деталями и отдельными подробностями, причем у читателя возникает ощущение, будто автор может их варьировать до бесконечности. Чаще всего это связано с открытием чего-то неожиданно, постепенным осознанием и переживанием его всеми. Так, в романе «Царство лукавого» на жителей затерянной в горах деревни обрушиваются самые страшные и неожиданные беды, и только одному человеку, деревенскому юродивому, дано видеть причину этого: среди них уже некоторое время под видом сапожника живет сам дьявол, принявшийся губить и совращать людей страстью к

наживе, роскоши, деньгам. В перечислении, подробном описании всех дурных предзнаменований, в умелом нагнетании атмосферы надвигающейся катастрофы Рамю достигает большой впечатляющей силы. Часто он, описывая какой-нибудь поворот действия, начинает с навязчивым однообразием и монотонностью перечислять и пересказывать все происшествия, подготавливающие этот поворот, являющиеся его предзнаменованием. Затем эта монотонность вдруг в какой-то момент прорывается в пароксическом напряжении, и все до того отдельные, случайные голоса начинают звучать в общем многоголосом хоре, перебивая друг друга, притворливо сочетаясь в своих повторах.

В «Исцелении недугов» обстоятельно описываются все случаи исцеления Марией различных недугов и болезней. Вот она поднимает на ноги своего отца, упавшего и разбившегося, вот прозревает слепой, говорит немой, становится здоровой деревенская проститутка, прозванная «Ожженной»: пятно с ее лица переходит на лицо Марии. Снова и снова автор подробно останавливается на отдельных случаях выздоровления. Но вот однообразные перечисления прекращаются, все в какой-то момент понимают, что совершается чудо. И со всех окрестных деревень начинают стекаться бесконечные вереницы парализованных, хромых, горбатых, кривых, слепых, ведя нескончаемые разговоры, с недоверием переспрашивая и заставляя снова и снова повторять уже раз услышанные толки. Отдельных лиц здесь уже нет. Есть только голоса, сливающиеся в общем хоре. Эпизоды «единодушия» у Рамю подготавливаются целым рядом событий, определяются ими. Единодушие здесь не выступает, как у основателя унитаризма Жюль Ромена, в качестве некой константы, не провозглашается универсальным и всеобщим.

Характерный для Рамю способ сохранения интенсивности в описании ничем не примечательных, самых обычных и порой совершенно однородных событий — узнавание. Так построены романы «Исцеление недугов», «Великий страх в горах», «Царство лукавого». Некоторые исследователи объединяют их в цикл «мистических» романов на том основании, что они содержат элементы фантастического и сверхъестественного. Но фантастическое у Рамю — следствие художественной реализации тех самых «общих тем», к раскрытию которых писатель стал стремиться с самого начала своей творческой деятельности и которые были знакомы литературе и фольклору многих народов и стран. Рамю присуще «тайновидение» материальной вещественности, способность даже явление сверхъестественное воссоздать в его пластической четкости, передать во всей конкретности. Религиозные и мистические

элементы входят в реалистическую структуру, поглощаются ею. Самое обычное приравнивается к нереальному, начинает существовать рядом, повествование приобретает обобщенный смысл. «Вечные темы» оказываются одинаково погруженными и в мир реального, обычного, и в мир сверхъестественного, фантастического.

То, что фантастическое становится в один ряд с реальным, согласуется с одним из основных положений эстетики писателя — нерасчлененным восприятием мира. Даже там, где идет повествование о событиях, при котором, казалось бы, должен быть слышен голос самого автора, в конечном счете происходит подмена его лицом, каким-то образом причастным к происходящему. Нет ни одного персонажа, ни одной точки зрения, которые были бы выдвинуты в привилегированное положение. Реальность происходящего ни в малейшей степени не подвергается сомнению. Нереальное еще настойчивее вписывается в окружающую действительность, когда дается через многоперсонажное восприятие.

Осуществляемые параллельно и равноправно разными лицами восприятия полусумасшедшего бродяги (роман «Любовь к миру»), вообразившего себя новым мессией, приводят к такому художественному эффекту, что «ясли, рождественская звезда, быки и ослы, среди которых появился в этот вечер Тот, Кто снова родился для нас», приобретают навязчивую реальность. Шествие на воображаемую Голгофу воспринимается не только религиозно экзальтированной мадмуазель Реймонд: в результате множественности восприятий оно начинает представляться как некая данность, существующая независимо от того, кем она воспринимается. Подобное ощущение усугубляется тем, что автор не дает никаких указаний, каким образом следует понимать эту сцену. Вот смотрит мадмуазель Реймонд: «Мадмуазель Реймонд попыталась смотреть: его стегали плетями, она не могла больше смотреть». Вот смотрят *они*: «Они продолжали видеть: они видели три креста, один посередине, два других по сторонам».

Фантастическое оказывается частью синтетически слитного, нечленимого воспроизведения действительности. Где начинается фантастическое и кончается реальное, определить так же трудно, как и то, где кончается частное и начинается общее. Одним из наиболее характерных примеров, определяющих роль фантастического в произведениях Рамю, может быть анализ узнавания саганы в романе «Царство лукавого». В деревне появляется человек, ничем не отличающийся от других, приходящих в поисках работы: «они приходят и уходят, вот и все». Человек заходит в трактир, заказывает самый обычный ужин, ест не спеша, «не потому,

что голоден, а потому, что пришло время есть». Сначала идут самые общие описания, всегда остается возможным взять свои слова назад — может быть, так, а может быть, это просто показалось. Ни один из перечисленных признаков в пришельце не позволяет сделать на его счет сколь-либо определенных суждений. Но приглядевшись к нему более внимательно, жители деревни заметили, что «на шее, руках и лице складки его кожи как бы свисали, напоминая нечто вроде дополнительной одежды, которую можно в любой момент сбросить». Кроме того, «в его облике было что-то вызывающее и, казалось, какое-то беспокойство, но, как будто бы, он не отдавал себе в этом отчета».

Затем начинается перечисление маловероятного. Степень невероятности постепенно растет. Обычно чужого человека не принимали в деревне: «не так-то у нас в обычае, чтобы первый встречный объявлял нам, что намерен у нас остаться». Но в пришельце было что-то такое, «чего не было ни у кого». Мало того, выясняется, что за день до его прихода умер старый сапожник, и, таким образом, освобождальсь как раз то место, на котором он желал обосноваться в качестве нового члена общины.

Следующий этап узнавания — красный цвет, в который хотел было выкрасить незнакомец свою вывеску: «мой цвет — цвет пламени». Первые изготовленные им ботинки блестели, начищенные ваксой, сделанной «неизвестно из чего». Лишь некто Люк, неудачник и человек «не от мира сего», отказывается признать нового члена коллектива. Но Люка никто не принимает всерьез, он ни на что не годен, у него нет постоянного занятия, живет он у сестры, приютившей его из милости, на улице мальчишки бросают в него камни. Так что и этот момент узнавания не становится решающим.

Вторая глава — новый этап узнавания. Начинаются знамения; их очень много и они даются порой с некоторым однообразием. Кончает самоубийством второй деревенский сапожник, не выдержавший конкуренции с новоприбывшим. У охотника разорвалось ружье и ранило его. Кто-то упал со стены и разможил себе голову. Кто-то заболел непонятной болезнью. Пали две коровы. Сгорел чей-то сарай. Но самое неприятное — начали меняться люди, и далеко не в лучшую сторону. Любящие мужья стали невыносимы, самые трудолюбивые потеряли вкус к труду, самые честные научились обманывать, правые всегда почему-то оказывались в ущербе и убытке, а неправые торжествовали. На деревню вдруг сразу обрушилась масса бедствий, но каждый находил им свою причину. Одни винили воздух, другие воду, третьи климат, четвертые все сваливали на эпидемию гриппа. Лишь один Люк ходил

по улице и непрестанно твердил всем, что причина бед — поселившийся в деревне сапожник: «У него лик лицемера, все в нем обман». Однако на его предостережения никто по-прежнему не обращал внимания.

Новый член общества пока ничем не высказывает своего недоброжелательства. Напротив, в его помещении всегда много народу, он бывалый человек, которого охотно слушают; он отлично управляется один со своей работой и к тому же берет очень недорого. И опять все находят вполне трезвое объяснение: сапожному ремеслу он учился в Германии, а что касается платы, то он компенсирует низкие цены количеством. Все довольны своим новым соотечественником, никому и в голову не приходит видеть в нем причину происходящих несчастий. Даже когда он приводит в чувство потерявшую сознание мать одного из жителей деревни, всех устраивает его очень простое и реалистическое объяснение: «я немного разбираюсь в медицине и это дает мне возможность при случае оказать помощь». Первый раз легкая тень подозрения надвигается на Браншю, когда Лот после «воскрешения» своей матери начинает повторять повсюду, что Браншю новый Христос, которому повинуются мертвецы. Браншю со смехом возражает на это: «Ни Иисус, ни сатана, я в середине между ними, в середине».

И вот монотонное перечисление уступает место совсем иному тону повествования. Сатана узнан. Происходит это внезапно и вдруг. Один из пострадавших, жена которого, упав на землю, родила раньше времени мертвого ребенка и сама умерла, узнает, что это случилось как раз в то время, когда из дому выходил Браншю. Исчезновение Браншю окончательно укрепляет подозрения: «Он — король, король несчастья, сатана. Венчать его как короля! ...даже солнце сияло, как праздник, наш король с нами. Его несли, королей всегда несут, короли никогда не покидают трона, ему сплетут венок, ему вложат в руки скипетр». Рассказ приближается к одному из кульминационных пунктов — травестированному венчанию-казни. Короля несчастья решают распять. Здесь кончается то, чему можно было найти реальное объяснение, что происходило на почве реального. Подготовленный атмосферой венчания, происходит скачок в фантастическое. Браншю вдруг выпрямляется, раздастся его хохот, и площадь пустеет. На ней остается Человек и распростершийся перед ним Лот. И опять начинается чередование, но уже событий другого рода: несчастье людей, бессильных бороться со злой силой, и их открытое соблазнение сатаной, который вместе с двумя жителями деревни, прельстившимися его силой, поселяется в гостинице.

Рассказывается поочередно то о страшных мучениях оставшихся в своих домах людей, то о веселье поселившихся в гостинице, которых с каждым днем становится все больше и больше. Это уже больше не спокойное перечисление происшествий, происходящих с отдельными людьми, это жизнь целого коллектива, вернее, двух коллективов; тех, кто в голоде и болезни пытается противостоять сатане, и тех, кто поддается ему, прельстившись предлагаемыми им богатствами. С одной стороны, гниение заживо сотен людей, болезни, предсмертные стоны, плач голодных детей; с другой — смех, веселье и музыка, раздающиеся из окон гостиницы: оттуда доносятся запахи самых изысканных блюд, рекой льется вино, звучат голоса женщин. Здесь больше нет никаких запретов, все ведут себя, руководствуясь девизом: «все позволено», здесь настоящее «царство сатаны». Апогея веселье достигает в сцене вакханалии в церкви, кончающейся надругательством над всей священной утварью. Все меньше и меньше людей остаются в своих домах, в гостиницу приходят уже толпами. Поступки теперь совершаются не отдельными лицами, а целыми группами; с одной стороны, люди сообща страдают, сообща совершают молебен, видя в этом последнее средство спасения, с другой стороны, они так же сообща предаются оргиям.

Этот же принцип органического введения фантастического в реальную действительность проявляется и в романах «Великий страх в горах» («La grande peur dans la montagne», 1926), «Любовь к миру» («L'amour du monde», 1925), «Красота на земле» («La Beauté sur la terre», 1927).

Фантастическое у Рамю — следствие художественной реализации тех самых «общих тем», к раскрытию которых писатель стал стремиться с самого начала своей творческой деятельности, которые были знакомы литературе и фольклору многих народов и к которым искусство всегда прибегало для решения стоящих перед людьми философских и нравственных проблем.

Как уже говорилось, Рамю далек от апологетического восхваления «патриархального рая». Творчество швейцарского писателя насквозь проникнуто конфликтностью. Выворачивается наизнанку патриархальный уклад жизни добропорядочных обывателей в романе «Исцеление недугов». В романе «Радость небесная» герои получают после смерти все, чего им не хватало при жизни, и выясняется недостаточность, несостоятельность этого «райского блаженства». В романе «Война в горах» («La guerre dans le Haut-Pays», 1915) автор показывает обреченность замкнутой патриархальной общины, сопротивляющейся новым республиканским идеям, идущим из Франции. Отец главного героя романа, фана-

тик, изрекающий библейские цитаты и без конца повторяющий страшные угрозы и проклятия тем, «которые оскверняют землю неверностью десяти заповедам», — воплощение идеи непримиримости и враждебности всему новому, всему движущемуся и обновляющемуся. И в конце романа он терпит полное поражение.

Но «малый мир» не только отрицается как мир самодовольства и ограниченности. Он воспринимается и как дополнение к «большому миру». У него своя сокровенная и глубокая жизнь, имеющая свои достоинства, свою красоту. В этом Рамю является продолжателем швейцарских традиций, наследником Келлера и Готхельфа. В Швейцарии лучше, чем в других странах, сохранилась возможность частной жизни, частного мировоззрения; человек не столь властно и стремительно втягивался в круговорот исторических событий. Такое положение обуславливало сложные взаимоотношения между «малым» и «большим» мирами, которые стали взаимопроницаемыми. Приближение космического, далекого, подчеркивание того, что делает его близким, — один из основных мотивов творчества Рамю. Космическое переводится в локальный план: «человек шел со своим светом, это был его свет, его солнце, его луна, его собственная луна».

Взаимосвязь между замкнутостью швейцарской действительности и тягой к космическому, универсальному наиболее характерна для романов «Любовь к миру» и «Пребывание поэта» («*Passage du poète*», 1923). Герои романа «Любовь к миру» поистине одержимы в своем стремлении выйти за непосредственно существующее. Они стремятся к абсолюту, к недостигаемому идеалу. Они — лишние в обществе и ежеминутно выбрасываются из него. Каждый поступок все ближе и ближе подводит их к катастрофе. Четкая и скрупулезная фиксация всех подробностей и деталей постоянно держит читателя в напряжении. Герои Рамю в своей одержимости какой-то «манией» слепо идут навстречу гибели.

Сходный круг тем затрагивается в романе «Пребывание поэта», главный герой которого, поэт Бессон, олицетворяет идеи автора о коллективном поэте, коллективном творчестве. Поэт чувствует свою причастность людям, но родственность и привязанность к определенному месту ощущает как стороннюю: прижиться, стать своим он не может — его все время тянет в новые места. «Пришел» поэт, и малозаметная, обычная жизнь тружеников-виноделов предстала совсем в новом ракурсе, приобрела свою поэзию и значимость: острый взгляд художника обнаружил бездну поэтического в самом повседневном, дал людям возможность осознать себя. Но сам поэт так и не смог вписаться в ту жизнь. Он оказался вытесненным ею, не враждебным, а просто



обойденным: «для жизни прекрасного нужно, чтобы кто-то шел дальше, чем другие».

Бессон — поэт, посредник между «большим» и «малым» мирами. В нем олицетворяется все, что есть наилучшего в каждом из них. Он находится в «движении» (более точный перевод названия романа не «пребывание», а «прошествование», «прохождение» поэта). «Все стоит, а он движется: они неподвижны, каждый в своем квадрате стены, каждый на своей ступени лестницы, в то время как он все время идет, он как бы посланник, от меня к тебе, от нас к вам, он как весть и всегда в дороге». Те, кто в «поезде» — движутся, но они не могут найти никакого общего языка с теми, «кто на виноградниках». «Они — праздные путешественники, коммивояжеры» и т.д., словом, все те, «кто не хотел виноградника и кого виноградник не хотел». Иное дело Бессон. Он не праздный бездельник, он нужен людям, нужду в нем они ощущают постоянно, но в то же время он не может оставаться на одном и том же месте.

Два мира оказываются для писателя в равной степени истинными и необходимыми. За «большим миром» правота его масштабов, его универсальности, за малым — первородство его аутентичности, исходной и первоначальной данности. Именно здесь заключается вся история человечества, здесь зарождаются все самые известные мифы, здесь — источник глубочайшего сущностного бытия.

\* \* \*

Первая половина 1930-х годов знаменует начало нового этапа в творчестве швейцарского художника. «В своей книге «Поступь человека» («*Taille de l'homme*», 1936) он задается вопросом, может ли существовать цельность и законченность без Абсолюта: «речь идет о том, можно ли заменить Бога, так как до настоящего времени он был единственным Абсолютом». Период «поисков величия» совпадает с окончательным утверждением политических и эстетических взглядов, начавших складываться уже во время создания «коллективных» романов. В работе «Потребность величия» («*Besoin de grandeur*», 1938) помимо прочего Рамю исследует и «русский опыт», рассматривая происходящее в России в контексте других «опытов», предпринимаемых некоторыми странами на пути к «величию». Писатель убежден в том, что поиски величия в России, с одной стороны, и в Италии и Германии, с другой, имеют качественно различный характер. Под этим «величием» Рамю имеет в виду отрицание обывательского существования. «Ничто великое — пишет он, — не совершается без отчаяния, во

всей Европе назрела необходимость кардинальной ломки законов, институтов и самого общества. Действие стало нужнее, чем мысль. В то время, как одни народы продолжают вращаться в замкнутом кругу, другие делают попытку избежать этого вращения, отрываясь от него по касательной»<sup>22</sup>. Писатель противопоставляет социалистическую диктатуру и фашистский режим, подчеркивая идеологическую пустоту фашизма»<sup>23</sup>. Как ни отталкивали Рамю самодовольство и бюргерская ограниченность швейцарского нейтрализма, «субстанциальная бессодержательность» фашизма была для него еще бóльшим злом. «Реального движения не может быть, если существует только движение на месте, каков бы ни был пафос этого движения, какой бы энтузиазм оно ни порождало, его не может быть, если нет цели и направления этого движения»<sup>24</sup>.

Социалистические преобразования писатель истолковывает как преобразования, имеющие вполне определенную содержательную сущность. Социализм представляется Рамю травестией, изнанкой христианства, некой антиверой, но не в антихриста, а в пришествие Царства Божия на земле. Социализм организуется в борьбе с Богом, а не в забвении его, как буржуазное общество. Отрицание Бога становится для него в какой-то мере эмоциональным принципом (*principe émotif*)<sup>25</sup>.

Однако как социалистическое общество, так и буржуазное осуждаются Рамю за слишком утилитарный подход к природе, в чем, как он полагает, коммунисты не отличаются от буржуазных предпринимателей. «Отчуждение» человека можно, по мнению Рамю, преодолеть, лишь сохранив и восстановив непосредственную взаимосвязь его с окружающим миром. Никакого выхода из тупика отчужденности человека, сопровождающей прогресс и техническое совершенствование, писатель не видит. После потрясений Первой мировой войны у него усиливается неверие в прогрессивный ход исторического развития, в возможность преодоления «природного несовершенства» человека. Писатель все с большим недоверием и даже опасением начинает относиться к таким атрибутам могущества человека, как наука и техника.

«Поиски величия» и в то же время «одинокость человека» — две очень взаимосвязанные темы творчества писателя 1930-х годов. Романы предшествующего периода, героями которых выступают коллективы, сменяются романами, центром которых становится индивидуальный герой, мучительно ищущий свое место в обществе. Одной из ведущих тем романов этого времени становится конфликт личности и общества, индивидуалистический бунт против законов, отчуждающих человека. Герои романов

«Савойский парень» («Le garçon savoyard», 1936) и «Фарине, или Фальшивые деньги» («Farinet ou la fausse monnaie», 1932) бросают вызов обществу, обрекая себя на полное одиночество и непонимание с его стороны: протест против принижения человека, стремление к «величию» приводит их к катастрофе, полному отчаянию и гибели.

В романах «Савойский парень», «Фарине, или Фальшивые деньги», «Адам и Ева» («Adame et Eve», 1931) начинает звучать мотив противопоставления «бренности», непостоянства, призрачности человеческой жизни и абсолютных идеалов, воплощающих цельность и полноту человеческих стремлений и восприятий. Одновременно с этим звучит тема борьбы с природой, с «первоначальным, первородным проклятием человека», тема, которая возникла еще в предшествующих произведениях, но наиболее полное выражение нашла в романах «Адам и Ева», «Дерборанс» («Derbovence», 1934), «Если солнце не взойдет» («Si le soleil revenait pas», 1937).

Роман «Адам и Ева» — трансформирование одного из самых древних мифов, мифа о первородной греховности человека. Герой романа Белами верит в то, что простое и элементарное человеческое счастье легко достижимо. Его встреча с Адриенной — художественное воспроизведение мифа о первоначальном сотворении двух существ различного пола. Белами, по замыслу писателя, переживает то, что должен был переживать Адам, когда Бог сотворил Еву. Через шесть месяцев после свадьбы Адриенна уходит от Белами. Он в полном недоумении. Один из знакомых дает ему Библию. Тот начинает читать, доходит до места о сотворении Евы из адамова ребра, и откровение первородного греха так поражает его, что он бросает чтение.

Все его понимание мира находит теперь выражение в главе книги Бытия. Но Белами решает не мириться с этим проклятием. Начинается борьба с судьбой всего человечества. Уверенный в том, что Адриенна рано или поздно вернется, он начинает строить «свой рай», откуда уже невозможно будет «изгнание»: выбирает участок для сада, обносит его забором, сажает цветы и деревья. Общее парадоксальным образом трансформируется у Белами в частное. Он полагает, что сможет преодолеть проклятие, тяготеющее над человечеством, если преодолет его в своей частной жизни. Но попытка создания своего «рая в миниатюре» кончается полной неудачей. В Белами просыпается стремление к бесконечному, к абсолютному соединению двух человеческих существ воедино, когда «один и один будет один, а не два». Но возвращение Адриенны не оправдывает его ожиданий. Проклятие, довлеющее

над человечеством, дает себя знать и в его сознании. Так долго ожидаемого слияния двух существ, как бы воплощающих «состояние прародителей до греха», не наступает. Стать выше «человеческой судьбы» Белами не удастся. Убедившись в том, что его идеал недостижим, он окончательно порывает с Адриенной.

«Адам и Ева» — не единственное произведение Рамю на библейские темы. «Знамена среди нас» («Les signes parmi nous», 1919), «Любовь к миру», «Присутствие смерти», «Исцеление недугов», «Разделение рас», «Радость небесная» — все они так или иначе касаются библейских мотивов. Но религиозная тематика в конечном счете оказывалась для Рамю объектом эстетического переложения.

«Я верю только в веру, но сам я неверующий», — писал Рамю в своем дневнике в декабре 1903 г. Он признавал, что на него большое влияние оказали два крупнейших французских писателя-католика начала XX в. — П.Клодель и Ш.Пеги, но, несмотря на неоднократные попытки Клоделя обратить Рамю в католицизм, швейцарский писатель продолжал оставаться атеистом. Клодель недоумевал, как в таком, по его мнению, глубоко религиозном произведении, как «Исцеление недугов», Рамю смог обойтись без образа священника или персонажа, символизирующего Бога.

Связь религиозного и эстетического опытов очень интересовала Рамю. Даже его выбор темы для диссертации обуславливался во многом этим: писатель хотел понять, почему столь близкий ему по мировосприятию Морис де Герен был католиком, каким образом оказалось для него возможным совместить художественное творчество и верность католическим догмам. Сам же Рамю, по его собственному признанию, так и не испытал откровения. Но Г.Марсель ставил ему в заслугу глубочайшее постижение самой сути религии. По мнению Ж.Маритена, примитивизм Рамю имеет мистический оттенок, так как «мистики, как известно, с большим вниманием относятся к частностям, к деталям, чувствуя, что Богу ничего не безразлично, что все им сотворенное имеет смысл, что все волосы на нашей голове им сосчитаны»<sup>26</sup>. Очень точно определил особенности творчества Рамю швейцарский писатель Ф.Шаванн (F.Chavannes), связав его с особенностями швейцарского исторического литературного развития, с народными традициями. «Минуя немощный романтизм, минуя королевское искусство эпохи абсолютизма, оставшееся ему чуждым, минуя осмеянный Ренессанс, Рамю поднимается, сам, может быть, этого не осознавая, к длительному времени не замечаемым традициям, живущим, однако, в народе. Восстанавливая все необходимые ему связи и закономерности, он приближается к наиболее старой

форме искусства. Я имею в виду ту форму, которая выразила себя в искусстве витража, в скульптуре соборов, но которая, быть может, не нашла выражения в литературе, оставшись нераскрытой, как бутон, воплотившись лишь в народных традициях, в рассказах о злом духе, об исцелении болезней, о знамениях, появляющихся среди людей»<sup>27</sup>.

Народные традиции составляют одну из отличительных особенностей творчества Рамю и еще с одной стороны проясняют характер стремления к непосредственному, «верности своей земле», характер интереса к религии. Без сомнения, этот интерес объяснялся во многом стремлением писателя выйти из круга художественной обособленности, неприятием позиций исключительно эстетического подхода к действительности. Неприятие эстетства, «укорененность» в бытии сообщают теме поисков Абсолюта, поисков «величия» оптимистическое звучание, в наибольшей мере проявляющееся в романах «Дерборанс» и «Если солнце не взойдет»\*. «Дерборанс» — история конкретного происшествия, зафиксированного в швейцарских газетах. Группа пастухов направляется со стадом на летнее пастбище, где они намереваются провести два–три месяца. Во время горного обвала все они погибают, кроме одного, Антуана, оставившего внизу свою жену, готовящуюся стать матерью. Антуана засыпает обломками скал, все считают его погибшим, жена его носит траур. Однако два месяца спустя Антуан появляется в деревне.

Борьба Антуана со смертью, с равнодушной безмолвной стихией — одна из основных тем романа. Заваленный огромными глыбами Антуан не теряет присутствия духа и пытается выбраться из лабиринта, образованного бесчисленными проходами между камнями. Вследствие удачного расположения шале, хлеб и сыр, заготовленные как раз на несколько недель, остаются целы и доступны ему. Щели между камнями позволяют проникать воздуху, горный поток, перегороженный обвалом, просачивается между расселинами, и это в какой-то мере обеспечивает его водой. Сохранение самых элементарных условий жизни дало Антуану надежду выжить, выбраться из лабиринта.

Вернувшись к людям, Антуан остро переживает свое приобщение к ним. Он как бы обретает вторую жизнь, заново узнавая все ранее знакомые ему вещи, без конца повторяя их названия, восстанавливая связи между предметами и собой. Борьба за жизнь потребовала от него таких усилий, что возвращение в мир протекает как трудный и медленный процесс узнавания. За время пре-

---

\* Эти романы вышли на русском языке (М., 1985).

бывания под завалом Антуан потерял ощущение времени, пространства и после своего освобождения переживает их восстановление. «Он увидел, что ему нужно все узнавать снова, что ему нужно узнавать весь мир: небо, деревья, птиц, солнце. Он знал только, что его зовут Антуан Пон и что он был засыпан обвалом, вышел оттуда и теперь идет домой, где у него жена». Но Антуану предстоит пройти еще один этап «возвращения» в мир. После того, как он проводит среди родных и друзей первый день, ему начинает казаться, что родственник его жены, старый Серафим, заменивший ему отца и очень много сделавший для него, остался, как и он, заживо погребенным под камнями. Антуан хочет вернуться «назад, в камни», он уверен, что Серафим жив и он должен спасти его. Пафос рождения, возвращения к жизни — одна из ведущих тем романа. Когда Антуан собирается идти «в камни», он идет не один. С ним его жена Тереза, готовящаяся стать матерью. Антуан действует, повинувшись отнюдь не тем «темным силам», в подчинении которым его обвиняет старый Пон, утверждающий, что молодой пастух, пробыв так долго под землей, попал под власть «духов земли», господствующих над призраками и посылающих их в мир живых людей с целью поработить их души. Он хочет вернуть в мир еще одного человека. Поступок Антуана так же пароксичен, как и заключительные «жесты» Жозефа («Савойский парень») и Фарине. Но в основе его лежат совсем другие чувства. Антуана сопровождают не «духи тьмы», а Тереза.

Жизнеутверждающий пафос романа является большой художественной победой писателя. Описываемый случай воспринимается как выражение и воплощение тех изначальных и неистребимых движений человеческой души, которые оказываются сильнее и равнодушия природы, и индивидуалистического протеста, эгоистического утверждения своей личности. Художественные достижения романов предыдущего «коллективного» периода получают глубоко положительную содержательную насыщенность. Равнодушные стихии не поработают человека; первоизданной силой, таящейся в глубинах души, оказываются не «демоны» разрушения и смерти, а стремление к утверждению «человеческого величия».

Основой сюжета романа «Если солнце не взойдет» как и других «коллективных» романов, является «катастрофическая ситуация», оборачивающаяся в конечном счете победой жизни, оптимистическим прославлением ее постоянства и могущества.

Перед нами глухая горная деревня, куда солнце проникает только перевалив через высокий хребет, и поэтому даже летом появляется только поздно утром, а шесть месяцев в году его здесь вообще не бывает. Живет в деревне, один в каменном доме, до-

ставшемся ему от дальних предков, старик Анзевуа, славящийся своим умением лечить от разных болезней. Целые дни в его доме горит свет: старик читает старинные книги. Все относится к нему со смешанным чувством уважения, снисхождения и боязни. И вот, когда однажды глубокой осенью солнце давно уже ушло за хребет и следовало ожидать его восхода только в апреле, по всей деревне распространяется слух, будто Анзевуа прочел в самой большой книге о том, что в этом году солнце вообще не взойдет. Некоторые даже присутствовали при расчетах, которые он производил: все цифры сходились, действительно выходило так, что в апреле солнце больше не появится.

Возникает знакомый читателям Рамю мотив замкнутости, отрезанности от мира, затерянности в вечной непроглядной ночи. Апокалиптическая тема начинает звучать все отчетливее и грознее. Образ «солнца с отрубленной головой» заполняет сознание и мысли все большего числа людей. Предстоящая катастрофа изменяет поведение многих героев. Старый Арлетаз отказывается от попыток найти свою ушедшую дочь. Реваз, не соглашающийся на женитьбу своего сына, так как это повлечет раздел имущества, сам делит состояние и пишет завещание. Зловеще звучат слова старухи Бригитты, забивающей гвозди в дверь и отмечающей этим количество прошедших недель и время, оставшееся в их распоряжении до начала катастрофы. Низкий тяжелый небосвод, казалось, опускается к самой земле, заставляя людей пригибаться. Однако они оказываются способными противостоять наваждению. Изабелла, молодая жена одного из главных героев, Антуана, начавшего уже запасаться дровами на случай «всеобщего оледенения», делает все возможное, чтобы вернуть своего мужа к прежнему жизнерадостному и веселому настроению. Но Изабелла хочет вернуть к жизни не только своего мужа. Личного, индивидуального счастья ей мало. Она хочет «возродить» всю деревню. Вместе с несколькими из своих друзей, как и она, верящими в то, что солнце должно взойти, Изабелла решает предвосхитить его приход. Друзья поднимаются высоко в горы и при появлении солнца приветствуют его восход звуками пастушеского рожка. Появление солнца, вписываясь в сумму всех разнообразных событий, воспринимается как явление изначальное, повторяющееся и постоянное. Изабелла и ее друзья верят в незыблемость утвердившегося порядка вещей, в то, что зима обязательно сменится весной, а весна летом. Встреча солнца людьми — один из древнейших ритуалов, нашедший свое выражение во многих мифах. С давних времен появление солнца и приход весны сопровождалось праздничными обрядами, истоки которых уходят далеко вглубь, понятия о пер-

воначальном генезисе которых были утеряны и которые поддерживаются вековой традицией. Одной из задач писателя было как бы восстановление первоначальных истоков этого мифа.

Встреча солнца Изабеллой и ее друзьями вписывается в картину всеобщего ликования. Множество сцен пробуждающейся жизни соединяются в одну. Раздается звук пастушеского рожка, кричит ребенок, потянувшийся к материнской груди, слышится жужжание мухи, почувствовавшей тепло и проснувшейся. «Если солнце не взойдет» — миф о «возрождении» земли и жизни, гимн ее постоянству и всемогуществу.

Творчество Ш.-Ф.Рамуэ вливается в тот поток литературы, который оказывался в определенной мере реакцией на «невещественность» символизма. Противопоставляя себя абстрактности и интеллектуализму последнего, Рамуэ стремился к первоначальной, исходной конкретности. В этом суть его «примитивистского спиритуализма», смысл обращения к мифологическим истокам человеческого существования, могущим вернуть человека к целостному мировосприятию, к постижению тайны происхождения всех вещей, к овладению качественно другим временем, временем «сакральным», одновременно исходным, первоначальным и в то же время бесконечно повторяющимся.

<sup>1</sup> Ramuz C.-F. Lettres 1900–1918. Lausanne, 1956. P. 115.

<sup>2</sup> Ramuz C.-F. L'écrivain dans son pays // Gazette de Lausanne. 25.X.1930.

<sup>3</sup> Ramuz C.-F. Journal 1896–1942. Paris, 1945. P. 151.

<sup>4</sup> Ramuz C.-F. Raison d'être // Oeuvres complètes. Lausanne, 1941. T. 9. P. 44.

<sup>5</sup> Ramuz C.-F. Remarques, notes et articles. Lausanne, 1957. P. 101.

<sup>6</sup> Pour ou contre Ramuz. Cahier de témoignages. Paris, 1926. P. 266.

<sup>7</sup> Ibid. P.

<sup>8</sup> Zweig S. Europäische Erde. Frankfurt am Main, 1960. S. 122–123.

<sup>9</sup> Ibid. S. 124.

<sup>10</sup> Ibid. S. 125.

<sup>11</sup> Pour ou contre Ramuz. P. 280–281.

<sup>12</sup> Ibid. P. 295.

<sup>13</sup> Ramuz C.-F. Paris, notes d'un vaudois. Paris, 1939. P. 125.

<sup>14</sup> Ibid. P. 126.

<sup>15</sup> Ramuz C.-F. Journal. P. 73.

<sup>16</sup> См.: Maller R. Jammisme. Paris, 1961.

<sup>17</sup> Ramuz C.-F. Exemple de Cézanne // Oeuvres complètes. T. 11. P. 303.

<sup>18</sup> Ibid. P. 305.

<sup>19</sup> Трудно переводимое выражение, означающее «особенность, особый случай» (См.: Wagner W. Darstellung der Wirklichkeit bei Ramuz. Zürich, 1964).

<sup>20</sup> Этот термин берется здесь в специальном значении слова в связи с эстетикой писателей-универсалистов (Ж.Ромен, Ш.Вильдрак, Ж.Дюамель), которые ставили своей целью воспроизведение психологии «коллективной души»



(семья, дом, деревня, город, страна и т.д.). От слова unanime (всеобщий) происходит и сам термин.

<sup>21</sup> *Ramuz C.-F. Souvenirs sur Stravinsky // Oeuvres complètes. 14. P. 17.*

<sup>22</sup> *Ramuz C.-F. Besoin de grandeur. Paris, 1938. P. 84–85.*

<sup>23</sup> *Ibid. P. 93.*

<sup>24</sup> *Ibid. P. 142.*

<sup>25</sup> *Ramuz C.-F. Taille de l'homme // Oeuvres complètes. T. 16. P. 85.*

<sup>26</sup> *Maritain J. L'esprit de Ramuz // Pour ou contre Ramuz. P. 184.*

<sup>27</sup> *Chavannes F. Le pays de Ramuz // Pour ou contre Ramuz. P. 141–142.*

## ГЛАВА 11

### МАКС ФРИШ

Макс Фриш (Max Frisch, 1911–1991) открылся нашему читателю вслед за Дюрренматтом. С середины 1960-х годов в русских переводах стали появляться его романы — «Штиллер», «Ното faber», «Назову себя Гантенбайн». В 1970 г. вышел сборник его пьес. Некоторые из них вскоре были поставлены. Печатались его рассказы и повести. В течение по крайней мере двух десятилетий он был одним из самых читаемых в нашей стране зарубежных авторов.

Маркс Фриш родился 15 мая 1911 г. в Цюрихе в семье архитектора-самоучки Франца-Бруно Фриша и его жены Каролины-Беттины, урожденной Вильдермут. Предки Фриша как по отцовской, так и по материнской линии были не чисто швейцарского происхождения. Родственники по отцу были выходцами из Австрии, семья матери происходила из немецкого Вюртемберга. Дед Фриша по материнской линии был художником-декоратором, директором цюрихской школы художественных промыслов, а мать некоторое время служила гувернанткой в русских аристократических семьях.

После Первой мировой войны отец будущего писателя из-за того, что перестали поступать заказы на строительство, был вынужден оставить архитектуру и заняться торговлей недвижимостью. Несмотря на тяжелое финансовое положение, глава семьи настоял на том, чтобы его сыновья получали высшее образование, и осенью 1930 г. Макс, уже в гимназические годы увлекшийся сочинительством (одну из своих ранних пьес он даже послал известному режиссеру-экспериментатору Максус Рейнхарду, но вскоре получил ее назад вместе с мягким отказом), поступил на отделение германистики философского факультета Цюрихского университета. Здесь он проучился два года, и его наставниками среди прочих были известные швейцарские литературоведы Эмиль Эрматингер и Вальтер Мушг. Фриш посещал лекции знаменитого искусствоведа Генриха Вельфлина, который своими работами, написанными на рубеже XIX–XX вв., открыл для европейской культуры ис-

куство барокко, и знаменитые еженедельные семинары основателя аналитической психологии Карла-Гюстава Юнга, на которых Юнг в соответствии со своей теорией разбирал литературные и философские произведения, религиозные книги и средневековые алхимические трактаты (в те годы Юнг работал над уточнением своего учения об архетипах)<sup>1</sup>.

Неожиданная смерть отца прервала учебу Фриша в университете. Вынужденный теперь самостоятельно зарабатывать на жизнь Фриш несколько лет проработал внештатным корреспондентом различных цюрихских и базельских газет. В 1933 г. Фриш работал репортером на чемпионате мира по хоккею в Праге, а после чемпионата отправился в путешествие по Восточной и Южной Европе. «Я побывал в Венгрии, — вспоминал о своих странствиях писатель, — вдоль и поперек исколесил Сербию, Боснию, Далмацию, где провел лето, целыми днями плавал под парусами вдоль побережья... Потом я побывал на Черном море... в Константинополе, увидел наконец Акрополь и пешком, ночуя под открытым небом, ... пересек Среднюю Грецию. Это было насыщенное и счастливое время»<sup>2</sup>.

Возвратившись на родину, Фриш под впечатлением от путешествия написал свой первый роман «Юрг Рейнхардт» («Jürg Reinhardt. Eine sommerliche Schicksalsfahrt», 1934), о котором позже, впрочем, не очень любил вспоминать, расценивая свой первый писательский опыт как «незрелый». Роман увидел свет в одном из цюрихских издательств в 1934 г. В том же году начинающий писатель познакомился с еврейской девушкой из Берлина Кэти Рубинсон — она была вынуждена уехать из нацистской Германии, чтобы иметь возможность закончить свое образование. Под влиянием Кэти, на деньги, предложенные ему лучшим другом той поры Вернером Конинксом<sup>3</sup> (родители Вернера владели одной из самых крупных цюрихских газет — «Цюрихер анцайгер»), — Фриш вернулся на студенческую скамью. С 1936 г. он изучал архитектуру в Цюрихском техническом институте. Одновременно с учебой Фриш работал над своим вторым художественным произведением — повестью «Ответ из тишины» («Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen»), увидевшей свет в 1937 г. Повесть эта, как и «Юрг Рейнхардт», не пользовалась успехом у читателей, и, усомнившись в своих литературных способностях, молодой автор на несколько лет забросил писательский труд.

Три года спустя Фриш получил диплом архитектора. Учебу и последующую работу по профессии Фриш был вынужден совмещать со службой в армии: в первые дни войны он был мобилизован — Швейцария опасалась агрессии со стороны фашистской

Германии (в течение шести лет Фриш прослужил в должности канонира 650 дней). Во время службы он начал вести дневник, который был опубликован в 1940 г. под названием «Листки из вещевого мешка» («Blätter aus dem Brotsack») и принес молодому автору желанный успех. Этот успех вдохновил Фриша на написание большого романа «Обожаю то, что меня сжигает, или Трудные люди» («J'adore ce que me brûle oder Die Schwierigen»). Работа над ним продолжалась почти три года, в них вместились и нелегкое расставание с Кэти, и женитьба на сокурснице Гертруде фон Мейенбург, и основание собственного архитектурного бюро: почти одновременно с выходом в свет второго романа Фриш выиграл конкурс на строительство бассейна в Цюрихе. «Трудные люди», в отличие от первых произведений писателя, не остались незамеченными. Курт Хиршфельд, заведующий литературной частью Цюрихского драматического театра (Schauspielhaus Zürich), прославившегося в годы войны своими смелыми антифашистскими постановками, написал Фришу письмо с предложением попробовать себя в драматических жанрах. В конце 1944 г. молодой автор всего за несколько недель написал свою первую пьесу «Санта Крус» («Santa Cruz»), за ней последовала драма о войне «Опять они поют» («Nun singen sie wieder», 1945), сразу же принятая дирекцией театра к постановке (премьера состоялась на Пасху, в марте 1945). В 1946 г. на сцене Цюрихского драматического театра была поставлена и третья пьеса Фриша «Китайская стена» («Die Chinesische Mauer», первое представление — 10 октября 1946 г.).

Несколько следующих лет Фриш вёл напряженное двойное существование — писателя и архитектора: как проектировщик бассейна он был вынужден проводить много времени на строительной площадке, контролировать ход работ<sup>4</sup>, но лишь только выдавалось свободное время, он «совершал поездки во все соседние страны; после... пятилетнего плена стремление знакомиться с современниками в других странах было особенно велико»<sup>5</sup>. Результатом поездок по Германии, Италии, Чехии, Венгрии и Франции становится «Дневник с Марион» («Tagebuch mit Marion», 1947) — книга, вышедшая в Цюрихе, и позже, в переработанном виде, вошедшая в «Дневник 1946–1949» («Tagebuch 1946–1949», опублик. 1950) и драма «Когда окончилась война» («Als der Krieg zu Ende war»), рассказывающая о любви немки к советскому офицеру в разрушенном Берлине. Эта пьеса была поставлена в Цюрихе в январе 1949 г. и благодаря злободневной тематике получила широкий общественный резонанс не только на родине молодого драматурга, но и в соседней Германии. «Когда окончилась война» стала

первым произведением Фриша, перешагнувшим швейцарские границы: уже в год цюрихской премьеры пьеса с успехом была поставлена на сцене нескольких немецких театров.

С конца 1940-х годов Фриш уже принимал активное участие в литературной и общественной жизни не только в Швейцарии, но и в Германии (участие в «Международном конгрессе деятелей культуры за мир» в 1948 г.; программная речь «Культура как алиби» («Kultur als Alibi», опубли. 1949), произнесенная на заседании «Швейцарско-немецкого объединения деятелей культуры»). Он знакомится с Бертольдом Брехтом, общение с которым (беседы, совместное посещение репетиций и спектаклей, критическое обсуждение драматических текстов) оказало заметное влияние на представления начинающего автора о театре и драматургической технике («Только тут я по-настоящему понял, на что способен театр»<sup>6</sup>, — вспоминал Фриш об одном из спектаклей, поставленным Брехтом, на который был приглашен), и сходится со знаменитым издателем Петером Зуркампом, собиравшимся вернуться в Германию из швейцарской эмиграции, чтобы возродить свое дело и начать печатать книги, способные «перевоспитать» немецкую нацию. Благодаря дружеской поддержке и настойчивости Зуркампа на свет появился фришевский «Дневник 1946–1949». Это была одна из первых книг, вышедших в обновленном зуркамповском издательстве в 1950 г.

Год спустя Фриш был награжден престижной американской стипендией Рокфеллера и на несколько лет переехал в США. Результатом этой поездки стал роман «Штиллер» («Stiller», 1955), имевший шумный резонанс, и комедия «Дон Жуан, или Любовь к Геометрии» («Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie»), с успехом поставленная одновременно в Берлине и Цюрихе в 1953 г. Живя в Америке, Фриш обратился к жанру радиопьесы. До начала 1960-х годов, когда на смену радио пришло телевидение, влияние радиостанций было колоссальным, их слушателями были десятки миллионов человек. В Германии, где вещание вели лишь несколько станций, контролировавшихся союзными войсками, и в Швейцарии, где насчитывалось меньше десятка каналов, радиопостановки вызывали общественный интерес, становились событиями культурной жизни и давали литераторам прекрасную возможность охватить самую широкую аудиторию. Радиопьесы Фриша «Господин Бидерман и поджигатели» («Herr Biedermann und die Brandstifter», 1953), «Рип ван Винкль» («Rip van Winkle», 1953), «Дилетант и архитектура» («Der Laie und die Architektur», 1955) в эти годы неоднократно звучали в эфире<sup>7</sup> и во многом способствовали росту популярности автора в странах немецкого языка.

В конце 1950-х годов Фриш уже признанный писатель. Вернувшись из Америки, он решил окончательно сосредоточиться на литературе и продал свое архитектурное бюро. Фриш много путешествует, выступает с лекциями, чтениями и докладами по всему миру. В 1956 г. он совершает поездку на Кубу и в Мексику, год спустя — в Италию и Грецию. Во время этих поездок Фриш работал над своим третьим романом — «Ното Фабер» (вышел в издательстве Зуркампа в конце 1957 г.). Роман, только в странах немецкого языка разошедшийся тиражом почти в 4 миллиона экземпляров, стал одной из самых удачных в коммерческом отношении книг в истории немецкой послевоенной литературы.

Весной 1958 г. на первом представлении пьесы «Бидерман и поджигатели» в Цюрихском драматическом театре Фриш познакомился с австрийской поэтессой Ингеборг Бахман (1926–1973), которая, как и Фриш, была в те годы фигурой первой величины на европейской литературной сцене. Их бурный любовный роман (к тому времени Фриш уже расстался со своей женой, брак с которой оказался несчастливым), привлекавший к себе внимание прессы, продолжался несколько лет и закончился так же стремительно, как и начался. Вскоре Бахман, которая взяла с Фриша слово, что тот никогда не будет писать в своих произведениях и дневниках об их связи, узнала себя в одной из героинь его романа «Назову себя Гантенбайн» («Mein Name sei Gantenbein», 1964) и навсегда порвала отношения с Фришем. В поздней автобиографической повести «Монток» («Montauk», 1975), появившейся спустя два года после трагической гибели Бахман, Фриш рассказал о сложных взаимоотношениях с прославленной поэтессой в годы их совместной жизни<sup>8</sup>.

С начала 1960-х годов временные интервалы между произведениями Фриша начинают увеличиваться, при этом каждое новое сочинение писателя, публицистические выступления и эссеистика (сборник «Общественность как партнер» — «Öffentlichkeit als Partner», 1967) вызывают широкий общественный резонанс. Пользуясь своей известностью, Фриш неоднократно выступает по волнующим его вопросам гражданского общества, прав человека, ксенофобии, гонки вооружений. В эти годы он становится лауреатом многочисленных премий. Так, в 1965 г. за свою публицистику и пьесу «Андорра» («Andorra», 1965) писатель получил премию города Иерусалима. Благодарственная речь Фриша на церемонии вручения этой премии была первой официальной речью на немецком языке, произнесенной в Израиле. Год спустя писатель впервые приезжает с визитом в Советский Союз<sup>9</sup>. В 1968 г. он вновь приехал в СССР по приглашению Союза писателей и принял учас-

тие в международном конгрессе писателей, который проходил в Горьком. Во время пребывания в Советском Союзе Фриш заинтересовался распространявшимися в неофициальной среде слухами, связанными со статьей Андрея Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе». В 1969 г. швейцарский писатель способствовал изданию этого меморандума на немецком языке, предварив его своим предисловием<sup>10</sup>, после чего на много лет стал *persona non grata* в СССР (следующий визит Фриша в СССР стал возможным лишь в 1987 г.).

В 1971 г. после выхода брошюры «Вильгельм Телль для школы» («*Wilhelm Tell für die Schule*»), в которой писатель критиковал швейцарский «патриотизм, опускающийся до ксенофобии», и последовавшей резкой реакции правых швейцарских политиков на эту книжку Фриш был вынужден уехать из страны. Он на долгие годы поселился в США. В это время достигает своей кульминации политическое влияние Фриша, активно поддерживавшего социал-демократические партии ФРГ и Швейцарии. В 1975 г. по приглашению канцлера Гельмута Шмита писатель в составе официальной делегации ФРГ посетил Китай; свои впечатления от этой поездки он изложил в публицистической книге «Нет, я не видел Мао» («*Nein, Mao habe ich nicht gesehen*», 1976). В 1980 г., после прихода к власти консервативной администрации Рейгана, Фриш по политическим разногласиям покинул США. В том же году английский перевод его повести «Человек появляется в эпоху голоцена» («*Der Mensch erscheint im Holozän*», 1979) была признана критиками и издателями США лучшей книгой года.

Вернувшись в Европу, Фриш основал правозащитный фонд своего имени. В последние годы жизни писатель вел активную общественную деятельность. Его, в частности, занимали права пожилых граждан и проблема эвтаназии — право неизлечимо больных людей на добровольный уход из жизни. Выступления Фриша по этой проблеме («Обращение к молодым врачам» — «*Rede an junge Ärztinnen und Ärzte*», 1984; речь на похоронах Петера Нолля) стали отправной точкой дискуссии на эту тему, закончившейся в Швейцарии смягчением законов о содействии добровольному самоубийству.

В последние годы жизни писателя усиливается его пессимистический взгляд на положение дел как в мире, так и в Швейцарии. В своей речи «На исходе Просвещения — золотой телец» («*Am Ende der Aufklärung steht das Goldene Kalb*», 1986), произнесенной на собрании швейцарских писателей в городе Золотурне, Фриш заявляет об окончательном крахе просветительских идей и наступлении новой эры — эры власти капитала и новых технологий,

делающих человека ненужным «предметом антиквариата и внушающих ему бессилие перед миром техники»<sup>11</sup>. Он обрушился с критикой на современное ему швейцарское и американское общество, что вызвало нападки на писателя в Швейцарии, на которые тот, впрочем, не обращал особого внимания. Тем более, что вскоре оправдались самые мрачные предположения Фриша о несвободе граждан в демократических обществах: в 1990 г. разразился грандиозный скандал, когда выяснилось, что швейцарские спецслужбы на протяжении сорока с лишним лет вели за писателем слежку.

Творческий метод Фриша своеобразен. Но волнуют его те же вопросы, что и других современных писателей. Друг и коллега Фриша Фридрих Дюрренматт однажды сказал, что настоящий писательский труд — это всегда участие в продумывании и проигрывании возможностей человека. Такая формула в значительной степени относится и к Фришу: в своем творчестве писатель все время «проигрывает» разные возможности человека.

Фриш многим обязан своим предшественникам<sup>12</sup>. В начале XX в., в годы «непроходимого благополучия», как иронически назвал Томас Манн время до Первой мировой войны, литература неожиданно вновь занялась двойничеством, опасной изменчивостью людей, волновавшей уже просветителей и романтиков. В России о лице человека и маске размышлял и писал Александр Блок. Еще раньше, в творчестве Достоевского, были предугаданы многие роковые превращения, происшедшие с человечеством десятилетия спустя. В Австро-Венгрии тот же вопрос волновал Рильке и навсегда приковал внимание Р.Музиля, автора грандиозного романа «Человек без свойств» (1930–1943). Этот же вопрос определил проблематику и структуру драматургии итальянца Луиджи Пиранделло, а во многом — и театра Брехта. Не менее значимым, чем предшествующая традиция, был для Фриша опыт современного человека. Ему важно помнить об истории XX в. Под гнетом политических обстоятельств свой привычный облик теряли не только люди, но и целые народы. Миллионы людей проживали не собственную судьбу, а обкатанную, искаженную, усредненную, в людях развилась способность легко распадаться на лики и роли. Образ мысли и убеждения менялись под властью идеологии.

Бури истории обошли Швейцарию. Но во многих своих произведениях Фриш упорно доказывал относительность швейцарского нейтралитета. Одним из первых он стал настаивать на том, что социальная психология фашизма не была замкнута границами фашистских государств. Писал ли Фриш о судьбе Германии или о



предметах от этого далеких, его неизменно интересовало сознание вполне обычных людей, способное, однако, к неожиданным и опасным метаморфозам.

Если не считать ранних неприметных опусов Фриша — романа «Юрг Рейнгарт» и повести «Ответ из тишины», можно сказать, что тот Фриш, который получил всемирную известность, начинался со своего рода дневника: записок, которые он вел, будучи призванным в армию в первые месяцы войны, и которые затем опубликовал под названием «Листки из вещевого мешка». Эти записки сообщают читателю много сведений о Швейцарии первых военных лет. Но цель автора — не в объективном описании. Здесь все пропущено через сознание пишущего, и если что-то характерно для места и времени, то прежде всего — сознание.

В «Листках из вещевого мешка» Фриш впервые нашел форму фрагмента, ставшую характерной для его творчества и повторяющаяся не только в его более поздних дневниках, но и в его больших прозаических произведениях — романах «Штиллер», большая часть которого представляет собой записки главного героя, сделанные им в тюрьме, «Назову себя Гантенбайн», где фабула строится как череда недосказанных историй, «романе-отчете» «Ното faber» или в поздних повестях «Монток» и «Человек появляется в эпоху голоцена». Фриш сравнивал подобную повествовательную форму с рамой, ограничивающей пространство картины: простые предметы на плоскости полотна приобретают особую значительность благодаря своей выделенности из жизни. Но еще важнее для писателя то обстоятельство, что фрагмент в наибольшей степени соответствует образу жизни и мысли современного человека, «нуждающегося в эскизности». Фрагмент — это выражение духа современности, и, одновременно, его критика. «Пристрастие к фрагменту, — говорит Фриш, — распад традиционных единств, болезненное или вызывающее подчеркивание несовершенного — все это было уже в романтизме, которому мы так чужды и так родственны»<sup>13</sup>; но теперь фрагмент выражает «образ мира, который больше не замыкается... боязнь формальной цельности... недоверие к искусственности, которая может помешать нашему времени когда-нибудь достигнуть собственного совершенства»<sup>14</sup>. Фрагмент «не дает опыта», он лишь «эскиз опыта», у него «есть направление, но нет конца»<sup>15</sup>, это вопрос, на который «пока нет полного ответа»<sup>16</sup>. В 1972 г. писатель опубликовал свой «Дневник 1966–1971» («Tagebuch 1966–1971»).

Смысл фрагмента, по Фришу, состоит в том, чтобы заставить читателя действовать — побудить его к самостоятельному живому размышлению: слабо сцепленные друг с другом фрагменты

скрывают в себе простор для не ограниченных сюжетов и простирающихся в бесконечность раздумий; «афористичность как выражение “характерного для современности” мышления, никогда не достигающего истинного и прочного результата... внешне приходит к концу лишь потому, что устает, что не хватает мыслительных сил»<sup>17</sup>.

В ранних «Листках из вещевого мешка» фрагментарная форма возникла сама собой: провоцирующей ситуацией, толкавшей к необычным умозаключениям, стала начавшаяся война, неожиданно наглядно высветившая симптомы распада единства жизни: «Кажется, будто время совершило прыжок, и уже не знаешь, как соединить половины, составившие когда-то целое». Автор описывает, как вместе с другими он роет окопы, а мимо проезжают отдыхающие, радио поздравляет соотечественников с праздником и тут же сообщает, что польская армия разбита. «Все знают, — пишет Фриш, — сколько людей сейчас работает, а сколько умирает, но трамвай все равно продолжает ходить»<sup>18</sup>. Война сразу изменила отношения человека с миром: то, что вчера поглощало целиком — служба, семья, — отодвинулось вдаль, подчинившись вмешательству политики, идеологии. Так впервые в творчестве Фриша начинает звучать тема изменчивости человека.

Скорее всего, именно война определила для писателя то, что в дальнейшем стало законом его литературной работы — потребность посмотреть на действительность с разных сторон. В «Листках» уже заметна ставшая для Фриша постоянной забота — представить себя участником событий, попытаться заранее осознать свои непредвиденные на них реакции.

«Листки из вещевого мешка» — не единственное произведение Фриша, посвященное собственным впечатлениям от Второй мировой войны и отношениям нейтральной Швейцарии с гитлеровской Германией. В «Солдатской книжке» («Dienstbüchlein», 1974) тот же материал подан под иным углом зрения. Появление в творчестве одного писателя двух произведений, одно из которых оспаривает другое, — случай в литературе нечастый. Но для Фриша этот случай характерный<sup>19</sup>: он выдает самое существо его метода — желание осложнить картину, обнаружить противоречие там, где как будто царит гармония, представить действительность как многослойную, а ход событий как многовариантный.

Если «Листки из вещевого мешка» исполнены искреннего патриотизма и заканчиваются призывом к бдительности и сплочению швейцарцев перед лицом «огромной осознанной угрозы, которая с каждым часом превышает все остальное»<sup>20</sup>, то в «Солдатской книжке» Фриш смотрит на швейцарскую ситуацию военных

лет с определенной временной дистанции, непосредственные воспоминания пропускаются через призму личного и исторического опыта. Со временем становятся известными факты, о которых автор «Листков из вещевого мешка» и многие его соотечественники не могли знать. На страницах «Солдатской книжки» Фриш приводит некоторые из таких фактов, например, сообщает о том, что кантонам было предписано отправлять обратно в Германию всех нелегально проникших в Швейцарию беженцев, что «стоило жизни тысячам и тысячам людей»<sup>21</sup>. За этими фактами обнаруживается цинизм власти. То, как «прямодушному солдату» Макс Фришу рисовалась ситуация, совсем не соответствовало тому, каким было положение вещей на самом деле. Патриотизм, казавшийся в военные годы естественным и искренним, теперь, под воздействием исторических фактов, приобретает националистический оттенок.

Тогдашнему всеобщему состоянию, замечает Фриш, была свойственна принципиальная бездумность, «нежелание знать». Армия была готова к защите родины, а не к борьбе против фашизма; о том, что творилось в Германии, почти не знали: «Пресса... соблюдала осторожность, чтобы не давать Гитлеру поводов для недовольства... С 8.9.1939 существовала цензура для прессы, а с 20.9.1939 — и киноцензура»<sup>22</sup>. Незнание способствовало тому, что «в душах людей гнездилась готовность к опасным метаморфозам, явно родственным тем, что уже произошли по ту сторону границы»<sup>23</sup>. «Пока я просто подчинялся, — говорит Фриш, — меня ничто больше не касалось... Повиновение — наиболее удобный способ существования в годы великого ужаса»<sup>24</sup>. Если «Листки из вещевого мешка» были в свое время благожелательно встречены швейцарской критикой, то его «Солдатскую книжку» ожидал на родине более чем холодный прием<sup>25</sup>.

Вопросы, которые поднимает Фриш в этих двух книгах, касаются не только Швейцарии в годы мировой войны. По существу, писатель занят в них тем, что имело одинаковое значение как для времен войны, так и для мира, — новой этикой, требующей от человека постоянного мыслительного напряжения, постоянной готовности осознать себя и действительность не только в сиюминутном состоянии, но и в тех возможностях, которые может открыть в них будущее.

В 1950 г. вышла первая книга дневников Фриша — «Дневник 1946–1949». По сравнению с другими знаменитыми писательскими дневниками XX в., например, с дневниками Франца Кафки или Роберта Музиля, «Дневники» Фриша далеки от описания лич-

ных, «интимных» переживаний. Для швейцарского писателя дневник становится тем жанром, который способен выразить новое содержание. Как и фрагмент, дневники для Фриша — это прежде всего форма, которая соответствует духу времени. Немецкий литературовед Рольф Кизер, автор влиятельной работы о дневниках Фриша, говорит, что они — «конгениальная форма новейшего повествования, литературная современность»<sup>26</sup>, порожденная «кризисом описательности, вызванным... конкуренцией со стороны средств массовой информации»<sup>27</sup>. «Дневник» Фриша — произведение и очень личное, и в то же время сдержанное, скрытное: читатель очень мало узнает о жизни автора. Однако, не желая рассказывать о себе самом, писатель все же себя выдает: он нужен себе как материал. Вплоть до повести «Монток» Фришу всегда была важна не столько собственная, сколько обобщенная современная личность — напряженный драматизм ее судьбы и ее сознания, и несмотря на убеждение писателя в том, что наше время менее всего подходит для личных историй, «все-таки человеческая жизнь совершается или гибнет не где-нибудь, а в отдельном “Я”». Отсюда его обращение к одной из самых интимных и искренних литературных форм. Кроме того, для Фриша существен и такой формальный признак дневника, как хронологическая последовательность записей: так создается своего рода «кардиограмма эпохи», «хроника исторических событий пересекается с хроникой нашей личной жизни»<sup>28</sup>, личное сопрягается с всеобщим.

«Дневники» Фриша — это обобщенный опыт, размышления наподобие монтеневских. (Не случайно цитаты из Монтеня неоднократно появляются на страницах этих «Дневников».) При этом Фриш старается избегать бессодержательных общих формул, он остается в рамках конкретного опыта личности. «Первое лицо автора подобного дневника, — пишет Кизер, — не означает: таков я, так я живу, скорее: так я вижу, так ощущаю. “Я” повествователя не отливается в образ, оно — медиум духа, индивидуальность которого проглядывает сквозь ролевою функцию высказывания»<sup>29</sup>. Эта публицистическая проза Фриша считает некорректным отстраняться от опыта читателя; швейцарский писатель оперирует тем, что близко многим. Одно из самых очевидных (и в то же время загадочных) достоинств этих «Дневников» — их общепонятность. Читателю даже может казаться, что многое из сказанного автором созвучно его собственным мыслям, что некоторые вещи, написанные у Фриша, мог бы произнести он сам. Непросто, например, не согласиться с такой мыслью автора «Дневника»: о человеке, которого любишь, труднее всего высказать окончательное суждение, ибо только любовь способна понять бесконечную

изменчивость человека, в то время как равнодушный взгляд со стороны спешит с приговором, и сложность живого лица подменяет застывшая маска.

В «Дневниках 1946–1949» Фриша получает дальнейшее развитие главная фришевская тема — изменчивость человеческой личности. С малого, сугубо личного начинается автор анализ двух противосил: человек и «другой человек» в нем самом; человек и бытующее мнение о нем; и дальше — шире: человек и общество, человек и официальная идеология, государство.

В «Дневнике с Марион», написанном и изданном в 1947 г., а затем включенном в «Дневник 1946–1949», Фриш рассказывает о том, как деревенского парня поразила однажды банальная истина: когда человек сидит за столом с несколькими людьми, он думает и говорит не так, как если бы рассуждал наедине с самим собой. Он будто бы на время удаляется от себя, представляется окружающим лучше (а может быть, хуже), чем он есть. В таком раздвоении пока еще нет обмана, однако происходит необходимое приспособление к предложенным обстоятельствам. Как далеко заходит при этом отступление от собственной сути? В своем дальнейшем творчестве Фриш начнет все более настойчиво исследовать способность частного сознания к трансформации, внезапным взрывам, эксцессам, отчетливо соотнося их с давлением извне.

Через первый «Дневник» и публицистику того времени (эссе «Культура как алиби») сквозной нитью проходит размышление о недавних потрясениях истории. Фриш категорически не согласен со многими политиками тех лет, которые предлагали рассматривать «прошлое как прошедшее»<sup>30</sup>. Размышления о прошлом связаны для Фриша с мыслями о будущем: он требует осознать тот безразличный для будущего факт, что в соседней Германии, стране высокой культуры, «произошли вещи, на которые мы раньше не считали человека способным»<sup>31</sup>. Корень рассуждений Фриша: «на что способен человек?»

Именно этот вопрос толкает писателя на размышления, быть может, неожиданные: своих современников и себя самого Фриш не считает отделенными от случившегося в Германии. «Мы жили у стены камеры пыток» — эту мысль писатель повторяет снова и снова. С Германией Швейцарию объединяла культура и, что еще более существенно, общий язык<sup>32</sup>. «Люди, которых я воспринимал как себе родственных, — написал Фриш в эссе “Культура как алиби”, — стали чудовищами»<sup>33</sup>. Но отсюда Фриш делает вывод: «Если люди, говорящие на одном и том же со мной языке, любя-

шие ту же музыку, не застрахованы от того, чтобы стать чудовищами, откуда мне взять уверенность, что от этого застрахован я?»<sup>34</sup> В немецкоязычной литературе Фриш одним из первых начал ту упорную работу, которую продолжили многие писатели в Германии, Швейцарии и Австрии. Ее целью было заставить современников дать себе по возможности полный отчет не только об истории, но прежде всего о самих себе.

Одним из первых швейцарский писатель начал мучительное размышление о вине — не только фашистского рейха — хотя речь здесь идет прежде всего об этом — но о вине каждого человека перед неисчислимыми жертвами войны.

В центре пьесы, во многом следующей брехтовской традиции, — взаимоотношения нацистского офицера Герберта со своим гимназическим учителем. По Фришу, «эстетическая культура» — проповедуемое учителем прекрасное и возвышенное искусство, отрешенное от жизни и практических нужд, лишаясь нравственной основы, с легкостью оборачивается своей противоположностью: хаосом, ужасом. В финале пьесы ученик хладнокровно убивает своего учителя, сообщая тому перед смертью, что все, чему тот учил — мечтания, цели, взгляды, оказалось ложью. «Дух оказался уступчивым — мы по нему слегка постучали, и отозвались пустота», — говорил Герберт.

Эта пьеса Фриша, премьера которой неслучайно состоялась в канун Пасхи 1945 г., имеет подзаголовок: «Попытка реквиема» («Versuch eines Requiem»), но в «отличие от католической поминальной молитвы, проникнутой мольбой о ниспослании вечного покоя душам умерших, пьеса Фриша... исполнена волнения, беспокойства»<sup>35</sup>: мертвые в пьесе Фриша не могут уснуть вечным сном, они не в силах покоиться в земле, они остаются среди живых, существуют их заботами и тревогами.

Прием совмещения двух разных планов, двух миров — мира людей и мира иного — Фриш использовал в пьесе «Санта Крус», которая может дать и представление о драматургической поэтике писателя. Здесь наличие двух пространств обусловлено жанровыми особенностями произведения: автор назвал свою первую пьесу «балладой» («Romanze») <sup>36</sup>, и за происходящим на сцене мерцает типичный для баллады архаический сюжет о мертвом женихе, пришедшем за своей невестой с того света. Перед героиней этой пьесы, Эльвирой, «женщиной 35 лет», женой некоего барона, встает выбор: в замке, где она живет, неожиданно появляется ее первый жених, моряк Пелегрин, оставивший ее семнадцать лет назад, и теперь Эльвире предстоит сделать нелегкий выбор: бросить мужа, которого она не любит, и убежать со своим возлюб-

ленным, или оставить все так, как есть. Ситуация, типичная для банальной пьесы, наделяется, однако, у Фриша глубоким смыслом.

Конфликт пьесы движется столкновением двух противоположных миров. С одной стороны, очевидно, что с Пелегрином на сцену проникают приметы мира мертвых (на сцене появляются могильщики, мертвые матросы и т.п.), в то время как в замке барона — хоть и размеренно и неспешно — идет жизнь: уходят одни работники, а на их место приходят другие, у барона подрастает дочь. Но в том-то и дело, что мир барона и мир иной, мир Пелегрин, могут с легкостью поменяться местами, больше нет ничего устойчивого, все относительно: бескрайнее море и жаркий остров Санта Крус — место, куда зовет Эльвиру утопленник Пелегрин, — может оказаться местом торжествующей жизни, а замок барона с его «вечной скукой» и бесконечно повторяющимися ритуалами повседневности становится метафорой смерти.

Один из центральных символов пьесы — снег. Сильный снегопад начинается, когда в городе появляется Пелегрин. Но снег — это и символ застывшей жизни, плена, «вызванного механистическим существованием... снег проникает в замок, угрожая ледяным безмолвием, космической стужей, которая сводит все возможности к нулю, поглощает жизнь»<sup>37</sup>. Этим символическое значение снега в пьесе не ограничивается: снег, покрывающий поверхность земли и стирающий прошлые следы, как белый лист бумаги, дает героям возможность заново прочертить на нем линии своей жизни.

Другим важнейшим символом пьесы является море. Море означает «безбрежность возможностей». Барон дважды неудачно пытается поменять свою жизнь и стать моряком, но не может до конца решиться на это, потому что не в состоянии избавиться от социальных связей, забот и обстоятельств. Моряк же Пелегрин вполне мог бы занять место барона и он совсем не против того, чтобы завести хозяйство и погрузиться в повседневную жизнь. Эльвира колеблется, не в силах решить, с кем ей остаться: однажды случившееся с ней (17 лет назад Пелегрин бросил ее после одной проведенной вместе ночи, поэтому-то она и вышла замуж за барона) может повториться снова. Персонажи сценической баллады Фриша, таким образом, вовлекаются в «хоровод возможностей, выбирая между которыми, они выбирают свою судьбу»<sup>38</sup>.

Заостряя замысел фантастической ситуацией, Фриш говорит о реальном и распространенном — о неравенстве человека самому себе и своей судьбе, о жизни, складывающейся не по внутреннему порыву и логике, а неподлинной, ненастоящей, становящейся

такой под давлением внешних обстоятельств. Писатель будто стремится все время расширить щель между человеком и его судьбой, социальной ролью, действительностью, убеждая, что соединение их подвижно.

В парафразе сюжета о Дон Жуане, пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», главный герой, наделенный мягкой гуманностью и вполне определенной склонностью к точным знаниям молодой человек становится исполнителем своей легендарной роли отнюдь не по собственному желанию. Горя любовью к своей невесте, он скачет к замку, где все готово к свадебному торжеству. Однако, как следует из его смятенного рассказа, по пути с ним случается незначительное, казалось бы, происшествие — его взгляд задержался совсем ненадолго на фигуре женщины, появившейся в окне. «Я понял, что мог бы полюбить ее — первую встречную». Это событие — что типично для пьес Фриша — не приводит героев в столкновение друг с другом, не ставит их в конфликт с обстоятельствами, но заставляет каждого из них вступить в вынужденные взаимоотношения с самим собой — собой, каким ты становишься в изменившихся условиях, с «другим» внутри. Рационалистические («геометрические») ум и душа Дон Жуана, человека рассуждающего вполне по-современному<sup>39</sup>, несмотря на то, что действие пьесы разворачивается в «эпоху красивых костюмов»<sup>40</sup>, не могут вместить непоследовательность и глубину внезапно вышедших наружу собственных чувств и желаний. Человек делит себя на две половины: нехотя прощаясь с одной, он поневоле принаравливается к другой. В своем примечании к «Дон Жуану» Фриш упоминает об интерпретации этого «вечного» образа датским философом Сереном Кьеркегором, который считал, что органической стихией для севильского распутника является музыка — наиболее чувственное из искусств. На самом деле, говорит Фриш, «единственная стихия Дон Жуана — театр, смысл которого в том, что личность и маска на сцене не совпадают, и это приводит к подмене одного другими... повсюду, где человека еще нет и он ищет себя»<sup>41</sup>.

Фриш совсем не случайно так часто ссылается в своих произведениях на Кьеркегора, одного из предвестников современного экзистенциализма: именно датский религиозный философ одним из первых описал тот тип современной личности, который на протяжении многих лет занимал Фриша. Кьеркегор называет подобный тип «эстетиком»<sup>42</sup>, и в его религиозно-философской концепции он занимает низшую ступень. Анализу типа «эстетика» посвящены такие кьеркегоровские работы, как «Болезнь к смерти» (1849) и «Или — или» (1845). По датскому философу, этому типу сознания



(его корни Кьеркегор усматривает в идеологии романтизма) «свойственно желание избавиться от собственного Я, желание обрести вместо него другое Я... Нравственную слабость эстетического существования Кьеркегор видит в осознанном нежелании индивида принять себя таким, каким он является в действительности: его больше устраивают другие Я, обладающие, с его точки зрения, каким-либо преимуществом... Такой человек в воображении подменяет себя другим, и некоторое время ему удается так существовать... Я при этом... неизбежно “рассыпается в песок мгновений”. Разрозненные “вспышки” такого существования лишены последовательности и единства, они ничем не скреплены друг с другом, случайны». В итоге — «вместо определенности Я здесь наличествуют так и не состоявшиеся возможности и миражи воображения, гипертрофированная безличность и в конечном счете — аморализм»<sup>43</sup>.

Именно цитату из трактата Кьеркегора «Или — или» Фриш предпослал в качестве эпиграфа к роману «Штиллер», первому из трех наиболее известных романов писателя («Штиллер», «Ното Фабер», «Назову себя Гантенбайн»), в которых Фриш — с разных точек зрения — поднимает сходные проблемы.

«Я не Штиллер!»<sup>44</sup> — с этого утверждения начинаются записки главного героя романа Фриша. Он утверждает это несмотря на приведенные доказательства абсолютного тождества с человеком по имени Анатоль Штиллер, швейцарским скульптором, долгие годы жившим в Париже, а потом исчезнувшим. Собственно, сюжет романа составляет долгий и кропотливый процесс, начатый против главного героя Уайта<sup>45</sup> — Штиллера. Причем дело здесь осложняется тем, что штиллеровская внутренняя потребность «быть другим» наталкивается на сопротивление внешнего мира. «Общество — писал о романе своего коллеги Фридрих Дюрренматт, — определяет, что есть “Я”, в пику этому утверждению противопоставляется “не-Я”. Иными словами: на место я заступает некое фиктивное “Я”, и “Я” становится объектом»<sup>46</sup>. В конце романа следует капитуляция: герой признает навязанную ему идентичность и возвращается в Швейцарию.

В «Штиллере» есть свободная широта замысла, которая естественно держит напряженность этого небогатого событиями повествования, прикованного к одному месту — тюремной камере, в которой содержится во время следствия герой. (Нетрудно заметить, что камера, как и другие образы замкнутых пространств — больничной палаты в «Ното Фабер», квартиры, обстановку которых Фриш подробно описывает в романе «Назову себя Гантенбайн» или заброшенного дома в повести «Человек появляется в

эпоху голоцена», — это достаточно прозрачные метафоры не только замкнутого существования человека в современном мире, но и знаки экзистенциального одиночества, «запертости» человека в границах неких заведомо установленных представлений.)

Странствия фришевского героя не всегда воплощаются в действии — это путешествия человеческого духа. Совмещаются разные временные пласты. Стены камеры раздвигаются воспоминаниями Штиллера и рассказами о его приключениях в Новом Свете. Рассказы героя полуреальны, полувыдуманно, но одинаково значительны в книге: ведь речь идет о метаниях души, почти истерической потребности героя вырваться из устоявшихся форм общей и собственной жизни и из своего образа, накрепко усвоенного окружающими, но не соответствующего не проявившимся чертам этого же самого человека. Швейцарский литературовед Эмиль Штайгер, скептически настроенный по отношению к современной ему литературе, приветствовал роман Фриша и говорил о том, что перескоки действия, совмещения времен и прочие приемы, которые «обычно и остаются только приемами», наполнены здесь смыслом, необходимы.

Герой хочет уйти от механической предопределенности жизни, где людей приводят к стандартной роли. Он пытается нащупать исходную многовариантность — свободу выбора, которой должен располагать человек, если он хоть в какой-то мере хозяин своей судьбы. Роман зафиксировал опустошенность людей, получающих жизнь из вторых рук, через сложившийся уклад, а не через собственный или исторический, порой трудный опыт.

Тема «Штиллера» была сейсмографически точным отражением социально-психологической реальности западного мира<sup>47</sup>. Видимо, поэтому, а не только благодаря мастерству, роман сразу получил общеевропейский и мировой резонанс. Ведь приблизительно через полтора десятилетия на улицы многих городов Западной Европы и США вышли сотни тысяч студентов, отнюдь не напоминающих «внешними данными» героев Фриша, но одержимых тем же стремлением — «выскочить» из предписанного им образа, существовать вне установлений, отменить общепринятые нормы — государственные, правовые, нравственные, эстетические.

Однако Фриш предвидел и больше: в «Штиллере», как раньше в пьесе «Граф Эдерланд», а позже в романе «Назову себя Гантенбайн», он показал, что человек не может обрести свое настоящее «я» путем произвольного, анархистского бунта.

Невероятный случай переворачивает жизнь преуспевающего прокурора — героя пьесы «Граф Эдерланд». Неожиданно для себя он повторяет преступление своего обвиняемого (тоже совер-

шенное по внезапному импульсу). Мартин — так зовут прокурора — берет в руки топор и начинает убивать, а потом возглавляет кровавое восстание против власти. Мотивы его преступления неуловимы. Но уже фамилия героя пьесы — Эдерланд — может о многом сказать читателю этой пьесы. В одном из первых отзывов на постановку пьесы в Цюрихе Фридрих Дюрренматт высказался в том духе, что лишь одно имя главного героя содержит в себе всю идею произведения<sup>48</sup>. Автор пьесы не случайно настаивал на том, чтобы имя героя писалось так, как это было указано в рукописи — через «Ое» в начале, вместо более привычного «Ö»<sup>49</sup>, таким образом заглавная буква в названии пьесы — «О» — сближается и с нулем, символизирующем ничто, смерть, пустоту, и с кругом — символом вечного повторения. Впрочем, приблизительно теми же значениями наделено и немецкое слово «öde», которое значит «пустынный», «пустой», «бессодержательный», «однообразный», «скука», «тоска» и которое входит в фамилию героя пьесы. (Полностью имя «Oederland» можно перевести как «тоскливая страна».)

Герой этой пьесы не питает иллюзий относительно своей размеренной жизни: он вполне осознает ее призрачность, «ненастоящность». Почти за два десятилетия до появления книги «Общество спектакля» (1967) ультра-левого французского философа Ги Дебора, одного из идеологов и активных участников парижских событий 1968 г., Фриш в своем драматическом произведении — и почти с той же резкостью — высказывает устами главного героя мысли, аналогичные идеям французского философа-авангардиста, утверждавшего, что в современном обществе «фетишизируется свободное время человека... фантазия уничтожается, свобода перелицовывается в дурную бесконечность потребления»<sup>50</sup>, а человек «становится рабом скуки как современной формы социального контроля»<sup>51</sup>. «Все довольствуются своей призрачной жизнью, — говорит Прокурор. — Работа для всех добродетель. Добродетель — эрзац радости... есть другой эрзац — развлечения; свободный вечер, воскресенье за городом, приключения на экране... пожизненная надежда на эрзац». С таким положением дел герой решает порвать самым радикальным способом; но этот разрыв с утверждавшимся в течение многих лет и оттого ставшим безжизненным порядком достигается ценой эксцесса — восстания. Свергнув власть, герой ввергает общество в хаос, из которого «вырисовывается новый, еще более ужасный порядок»<sup>52</sup> — круг замыкается, история повторяется: и в конце пьесы герой снова не может отличить иллюзию, сон от реальности: один «спектакль» сменяется другим (не случайно финальная ремарка

сообщает нам о солдатах в «опереточной униформе»<sup>53</sup>). Мечта о том, чтобы «просто жить, здесь и сегодня», «безо всякой надежды на другой раз», оказывается не только неосуществимой, но и бессодержательной. Человеку не хватает чего-то более существенно, чем просто изменение обстоятельств и своей в них функции. Прокурор может стать графом Эдерландом, главой разорвавших личные и социальные связи аутсайдеров, а Штиллер объявить себя Уайтом и уехать скитаться в Америку — они все-таки не уйдут от себя в действительности, не изменят по существу ни своей, ни чужой жизни.

И в этой пьесе Фриш не давал ответа. Он лишь задавал вопросы, ставил проблему.

Когда-то Фриш написал о возможности применить в прозе драматургическую технику Брехта, разрушавшую для зрителя иллюзию фатальности разворачивавшегося на сцене действия. Из творчества Фриша не следует вывода о необходимости радикального социального переустройства мира, к которому исподволь подводит читателей и зрителей писатель-марксист Брехт. Но, как и Брехт, Фриш стремится показать читателю вероятность разного хода жизни и заставить задуматься в этой связи о назначении человека.

Уже структура романа «Назову себя Гантенбайн» подсказывает сомнение относительно непреложности судьбы. В своей прозрачной, легкой прозе Фриш исходит из сложной задачи, не решавшейся до него романистами с такой смелостью. Он заставляет героя переживать сразу несколько жизней, ставит одновременно несколько опытов на одной площадке. В романе нет неотступно развивающегося действия, как нет и постепенно раскрывающихся характеров. Автор занят другим. Некое условное лицо — рассказчик, ведущий повествование, — придумывает себе, а заодно и другим персонажам возможные биографии и воплощения. Здесь нет тяжелого сопротивления реальности, которое так ощутимо в «Штиллере», — в этом романе как будто возможно все. Сюжет распадается на отдельные истории, объединенные зачином «Я представляю себе...», и каждая из них имеет по несколько вариантов; опробываются по меньшей мере два пути, например: мужчина и женщина расстаются после проведенной вместе ночи. Дальше возможны такие варианты: герой уезжает, и так обрывает начатую любовную аферу, или она становится его жизнью. В каждом случае он превратится в одного из двух существенно не похожих друг на друга людей: угаснут одни способности, разовьются другие.

Фриш не дает читателю проследить судьбы своих героев до их естественного конца. Дело, полагает он, не столько в них, сколько в том видимом и невидимом в человеке, что является его сутью. В поисках сути он свободно меняет истории персонажей, меняет, по собственному признанию, «как платье». В романе рассказано, например, о знаменитой актрисе Лиле, женщине талантливой, прелестной и беспорядочной. Но позже рассказчик изменяет свое намерение: Лиля становится просто хозяйкой дома, потом врачом, потом — итальянской графиней. Рассказчик меняет занятия Лили и ее связи с людьми так же легко, как цвет ее волос. Где же, когда и в каком случае Лиля больше всего она сама?

Этот роман возвращает нас к «Дневнику 1946–1949» не только высказанными уже там мыслями об изменчивости человека. «Гантенбайн», как и все творчество Фриша, в какой-то мере воспроизводит сам принцип дневниковой записи. Входящие в его состав «истории» включены в скрытый поток размышлений автора. Их повторения в разных вариантах освещают с разных сторон важную для писателя проблему.

Роман основан на принципе «а что, если?» — на том самом условии, которое, как в игре, высвобождает возможности, дает простор воображению, а попутно — это имеет первостепенное значение — позволяет автору воплотить в свободно меняющихся конкретных ситуациях сложнейшие реальные проблемы существования человека.

Именно Фриш основательней, чем любой другой современный писатель, не только поставил, но и всесторонне проанализировал в своем творчестве проблему «неидентичности» — несоответствия человека самому себе, насильственной отштампованности его судьбы и убеждений, утраты им самого себя — одно из самых болезненных следствий отчуждения личности. Не только в своих «Дневниках» и статьях, но и в романах и в пьесах Фриш, несомненно, писатель философствующий. Он пишет не столько о разных людях, сколько об общем случае — «человек». И как и у великого его предшественника Р.Музиля, действительность кажется ему бедней заложенных в ней, но не осуществленных возможностей. Творчество Фриша не было бы видным явлением литературы XX в., а «Гантенбайн» не признали бы образцом современной художественной прозы, если бы автор не обладал в то же время даром пластического воплощения «абстрактных» проблем, неисчислимым запасом выдумки — всем тем, что превращает экспериментальный роман на философскую тему в живое, образное слово о современном мире.

В существовании персонажей романа мало обязательного. Гантенбайн может стать, а может и не стать, например, «слепым». Он может любить, а может не любить. Он «растекается» между возможными вариантами своей жизни; он так же неуловим, как занимающий видное место в романе ученый-филолог Эндерлин.

Обретя свободу выбора в щадящих условиях романа (нужных, чтобы выяснить некоторые особенности сознания современного человека вне давления на него обстоятельств), ни один из героев не находит пути, который был бы подсказан внутренней необходимостью — склонностями, чувствами, убеждениями. Задача жить полноценной жизнью оказывается трудноразрешимой в нарисованном Фришем мире, даже при идеальных условиях бесконечного разнообразия предложенных человеку дорожек и возможностей изменения. Очевидно, для этого нужны какие-то иные, реальные условия и иные стимулы.

По сравнению со многими другими произведениями Фриша «Гантенбайн» кажется спокойной, легкой книгой. Но такое впечатление поверхностно. «Назову себя Гантенбайн» — произведение трагическое, горькое. Особенно потому, что написано оно о явлениях обыденных, распространенных, а значит, имеющих далеко идущие следствия. Автор намеренно пишет о ситуациях вполне банальных, он, по видимости, занят частным существованием людей — теми проблемами семьи, любви, ревности, которые касаются всех. Фриш не хочет давать своим читателям возможность отстраняться от стоящих в мире вопросов. «Мораль индивидуума, — сказал однажды писатель, — должна заключаться в том, чтобы не молчать, не надевать маску равнодушия, когда вокруг совершается зло... ведь “гантенбайнизм” — весьма распространенное заболевание»<sup>54</sup>.

Вот эпизод в «Гантенбайне», когда рассказчик вспоминает о, казалось бы, незначительном случае из своего прошлого — восхождении на одну из малых вершин швейцарских Альп, совершенном им в 1942 г. во время однодневного отпуска с гарнизонной службы на швейцарско-немецкой границе. В отрешенном спокойствии высокогорья он неожиданно встречает человека, в котором сразу же признает солдата вермахта. Никаких рациональных оснований для столкновения между попутчиками не было. Однако впоследствии рассказчик узнает, что именно в том районе и в то же самое время производились обследования местности с целью возможного размещения фашистских концлагерей. Был ли тот неопытный альпинист, гордо обвешанный атрибутами горного снаряжения, одним из присланных сюда «специалистов», осталось неизвестным, но никогда впоследствии героя не покидало тяже-

лое чувство тайной капитуляции перед реальностью, от которой он предпочел уйти в мир видимости и масок.

А вот еще один столь же ненавязчиво поданный эпизод. Гантенбайн появляется на заседании суда, где, как он знает, только он может доказать невинность человека, подозреваемого в убийстве: «слепой» Гантенбайн видел его мирно кормящим лебедей в тот самый момент, когда совершилось преступление. Чтобы спасти человека, нужно выйти из роли и выполнить обязательства, которые диктуются нравственными нормами. Но Гантенбайн и тут неуловим: он покидает зал суда, так и не сказав правды.

Гантенбайн представляет собой модель атрофии личности, атрофии общественного сознания и вытекающего отсюда приспособленчества к любой навязанной обстоятельствами и собственной выгодой роли.

Через пять лет после романа Фриш написал пьесу «Биография» («Biographie: Ein Spiel», 1968). В ходе действия выявлялась неспособность героя — интеллигента, ученого — прожить по-новому свою жизнь. Получив заманчивую возможность переиграть все сначала, Кюрман не в силах преодолеть давление общественных и личных обстоятельств, определяющих его поведение, но он не может и увидеть цель и смысл в сложившемся для него существовании. Что из того, что решающая ситуация повторится еще раз? Структура личности уже отштампована. Что из того, что множества людей не коснулось испытание историей? Фриш точно выявляет шаткость сознания в современном обществе: напряженно-внимательное, творческое отношение к жизни заменяется стереотипными реакциями и поступками. В безличностном существовании, какое ведут его герои, Фриш видит общественную опасность.

В 1953 г. на немецком радио впервые прозвучала одна из самых острых политических комедий Фриша «Господин Бидерман и поджигатели». Обыватель, владелец небольшого парфюмерного заведения, пускает в свой дом преступников, собирающихся поджечь город, а потом уговаривает себя, что это — мирные люди, несмотря на то, что к нему на чердак перетащены канистры с бензином, потом — дает им в руки спички. В пьесе действует хор пожарных, иронически уподобленный хору античных трагедий. Он торжественно призывает Бидермана к бдительности и исполнению гражданского долга. Но обывателя не удержать сентенциями, когда на карту поставлено его буржуазное благополучие, пусть даже за него и придется заплатить ценой, о которой Бидерман даже и не задумывается — ценой гибели других. Пьеса о Бидермане была задумана Фришем как пьеса о взаимоотношении

ях множества обывателей, подобных Бидерману<sup>55</sup>, с историей. Именно в ее тексте есть, в частности, мимоходом оброненная фраза, которая, вероятно, может служить концентрированным выражением собственного подхода Фриша к давно замеченным писателем проблемам, а вместе с тем и выражением его представления о состоянии современного мира: «Все ведь происходит не так, как ожидаешь... а постепенно, и в то же время внезапно».

Постепенно и в то же время внезапно для человека происходят метаморфозы его собственной души. Постепенно, без ясного и четкого проявления вовне, накапливаются внутренние мощности, готовые внезапно сотрясти общество...

Так, внезапно, совершается превращение обыкновенных людей в преступников в пьесе Фриша «Андорра» («Andorra», 1961). Действие в пьесе разворачивается в некоей условной маленькой стране Андорра, соседствующей с могущественной диктаторской державой «черных». Перед началом каждого акта кто-нибудь из действующих лиц произносит речь в свое оправдание: нет, он не виноват в убийстве иностранки и казни еврейского мальчика Андри — событиях, пока еще не происшедших в пьесе. Еще ничто не предвещает дальнейшего трагического развития, но на главной площади города уже врывают в землю столб. «Может быть, тянут телефон?» — спрашивает один из персонажей с той же невинностью поведения, как и у готовых убить Илла жителей дюрренматовского города Галлена в пьесе «Визит старой дамы». Но зритель уже знает: строят виселицу. В конце концов, когда «черные» врываются в Андорру, жители, пытаясь выгородить себя, выдают в качестве жертвы изгоя Андри.

В пьесе «Андорра» Фриша интересует не только психология социального преступления, но и психология жертвы. Узнав, что он не еврей, мальчик Андри не может в это поверить: он сжился с участью преследуемого. Он остается в положении жертвы, согнувшись под тяжестью ненависти, он не может распрямиться, постепенно в нем зреет решение — он сознательно принимает сторону преследуемых. Так еще раз — в остром политическом аспекте — всплывает для Фриша тема изменчивости человеческого сознания, тема маски, которую ненависть людей насильственно надевает на человека, роли, которые ему приписывают и заставляют играть, сознательной жизненной позиции, которая может и должна заменить искусственность роли.

Этой главной для Фриша проблеме посвящен и «роман-отчет» «Ното Фабер».



В романах «Назову себя Гантенбайн» и «Штиллер» Фриш с самого начала показывает человека «снявшимся с места»; автор опускает один из самых трудных для художественного анализа и в то же время напряженнейших моментов — момент, когда для героя (как в «Штиллере») или для рассказчика (как в «Гантенбайне») становятся ясными ложь и притворство «нормальной» жизни. Действие начинается с бегства — с судорожных поисков иного пути, новой истории, роли, новой биографии. В «Ното Faber» показан процесс осознания человеком недостаточности и пустоты его жизни. В этой книге Фриш занят «археологией человека», он пытается обнаружить глубинную суть человеческой личности, показать, что человек — не есть лишь конгломерат навязанных ему извне свойств, что личность неуничтожима, что слово «я» — это твердая, хоть и меняющаяся реальность. И в этом романе Фриша интересует герой, который изменяется, — но, изменяясь, он все больше становится самим собой.

К пятидесяти годам инженер Вальтер Фабер, живущий в США и работающий по заданию ЮНЕСКО, достиг того, что получает не у всех: он живет так, как считает нужным и как хочет. Ему, «техническому человеку» XX в., неизвестно смятение страстей. Техника для него не есть нечто стороннее. Ее точность, рассчитанность — это часть его собственной души и жизненного уклада. С ним, однако, случаются происшествия, своей ужасающей неотвратимостью явно напоминающие суровость античного рока, причем именно техника играет решающую роль в цепочке трагических для Фабера событий: ломается самолет, на котором он летит в Панаму, в решающий момент отказывает машина, на которой Фабер пытается довести до больницы свою дочь, укушенную ядовитой змеей, и т.д. Примечательно название печатной машинки, на которой Фабер вплоть до последних дней жизни набирает свой «отчет» и с которой расстается лишь перед смертью. Механизм, заменивший в конце XIX в. акт письма посредством человеческой руки и «живого» почерка, называется «Гермес» — так отмечена та амбивалентная роль, которую техника занимает в мире героя: с одной стороны, это имя бога, который, по одному из преданий, дал людям письменность, но он же — и проводник в мир смерти.

Фабула романа построена Фришем как опровержение «мифа», созданного героем о себе. Его холодная неуязвимость рухнет под напором испытаний. Захватившая его любовь оказалась кровосмесительной связью с собственной дочерью от брошенной им когда-то женщины. Развитие действия встречается с потоком воспоминаний Фабера о прошлом. Поступки, представавшие когда-

то логичными, начинают вызывать нарастающие сомнения. Все яснее становится скудость человека в чувствах и — здесь нередко встречается соответствие — его полная общественная индифферентность.

Это только так кажется, что Фабер вначале абсолютно свободен, что, как и герои «Гантенбайна», он располагает выбором: иметь или не иметь любовницу, менять друзей, место жительства, быть хозяином себе и своей работе. На самом деле он лишен важнейшей способности — жить. Обретение самого себя — а это и начинает происходить с героем — исключает возможность различных биографических вариантов. Реальность столкнула Фабера с событиями, которые перевосоздали суть его личности. Как когда-то герой знаменитого романа Гельдерлина, Гиперион, стоя перед древними воротами Адриана в Афинах, герой Фриша чувствует «нереальность современной ему жизни», он тоже находит, что — по сравнению с жизнью, что кипела на этом месте в прошлом, — теперь все застыло на месте<sup>56</sup>. Много лет спустя Фриш так интерпретировал последние сцены своего романа: «Фабер живет, как живем мы все — так, словно жизнь — это сумма переживаний, которые находятся на одном векторе. Но на самом деле, это — парабола, которую ты когда-нибудь пересекаешь в ее высшей точке. Самое страшное для Фабера — это то, что он вдруг понимает: он сделал несколько неправильных шагов, и теперь жизнь уже не может двигаться дальше»<sup>57</sup>. Однако эти же события поставили его в связь с людьми, которым он раскрылся и отдался целиком, они заставляют Фабера (и читателя, которого, впрочем, Фриш непрямо, методом палимпсеста<sup>58</sup>, подводит к этой мысли) осознать, что бытие подлинного человеческого «я» определяется не социальными, политическими и экономическими факторами, а причастностью каждого человека к жизни другого, и к жизни своего рода, «потому что ведь и человек подчиняется природным законам становления и умирания, он страшно и неотвратимо сплетен с ритмами органической жизни»<sup>59</sup>.

В финале книги герой не располагает никакой внешней свободой. Больной раком, он обречен на смерть. Дочь Фабера и Ганны Сабет<sup>60</sup> погибла во многом по вине Вальтера — и техники, которая не смогла диагностировать смертельную травму. Между Фабером и Ганной — и эта могила, и судьба Ганны, исковерканная Вальтером дважды. Но тут случается почти невозможное, но понятное и объяснимое: реализуется свобода и сила человеческого духа, через все случившееся люди протягивают друг другу руки.

В этом романе Фриша есть страницы удивительной пластической выразительности. Белые и черные краски Греции, где проис-

ходит трагическая развязка романа, описания белых гор и камней античных построек и черной земли, цветов, которые уже через час высыхают на могиле. Все контуры как будто предельно прояснены — краски сгустились до ослепительных контрастов света и тени, белого и черного, но мир героя наполняется звуками, веяниями, запахами. Умиравший homo Фабер понимает, что значит жить.

В позднем творчестве Макса Фриша встречаются многие темы его прежних лет, однако повернуты они каждый раз по-разному.

В повести «Синяя Борода» («Blaubart. Eine Erzählung», 1982) рассказана история о человеке, у которого было шесть жен и одну из них задушили галстуком. Возникает подозрение, что задушил ее бывший муж. Ведется расследование. Привлекается множество свидетелей. В том числе остальные пять жен. Проза пестрит диалогом: вопросы судьи, ответы свидетелей. Все это перемешивается с мучительными размышлениями героя. Собственно, диалог звучит в его воспоминаниях и воображении. Читатель между тем уже знает, что герой оправдан за недостатком улик. Детективный сюжет перестает занимать внимание. Повесть становится все более интересной психологически и социально.

Оказывается, например, что хоть человек и оправдан, его приемная (по профессии он врач) теперь пустует. К человеку, как это не раз показывал Фриш, накрепко прилипает превратное мнение, ярлык, насильственно надетая маска. Ведь и в пьесе «Андорра» мальчик Андри гибнет, ибо на нем клеймо еврея. То же происходит и с героем повести «Синяя Борода» — в глазах других он — преступник, хотя вина его не доказана; поэтому его кабинет пуст.

Но социальное содержание повести не исчерпывается этим. Сам герой считает себя виноватым. Он не убивал свою бывшую жену, но что-то в его жизни было не так. Он, безусловно, виноват — это человек без прочных связей, без определенной линии. В конце концов, герой объявляет себя виновным, а когда это обвинение не принимается (нашелся настоящий убийца) — врезается своей машиной в дерево.

В повести Фриша лишь одно лицо не дает свидетельских показаний. Это убитая: она загадочно улыбается с фотографий в альбоме, будто недосказав что-то. Недосказанность, «воздух» вообще характерны для этой повести. Автор ждет размышлений от читателей...

В 1970–1980-х годах Фриша все больше начинает занимать тема старения и смерти, важная уже, например, в романе «Ното Фабер». Проблема же старости усиленно дискутировалась в Евро-

не после 1968 г. «новыми левыми» в связи с проблемой конформизма: считалось, что все люди старше тридцати «стали конформистами или становятся ими и, следовательно, «устаревают» для дела социального переустройства»<sup>61</sup>. Публичные споры на эту тему «спровоцировали» Фриша на целый ряд раздумий, включенных им в «Дневник 1966–1971». Вскоре эта тема вышла на первый план и в художественном творчестве писателя — в повестях «Монток», «Человек появляется в эпоху голоцена» и в пьесе «Триптих» («Triptychon. Drei szenische Bilder», 1979). Конечно, это было связано и с возрастом самого писателя. Но не менее важно и то, что Фриш не хотел молчать о самом существенном для каждого человека.

Старость и смерть ставятся писателем в связь с некоторыми характерными чертами человеческой природы. Человеку свойственно, написал он во втором дневнике, отгораживаться от старости, до последней возможности утверждая, что происходящее со стариками не имеет к нему отношения. Мысль охватывает только часть жизни — от пугающего ее конца она отворачивается. Возможно, Фриш потому и писал в последние годы своей жизни так много о старении и смерти, что эта область сопротивляется вторжению разума.

В повести «Человек появляется в эпоху голоцена» о старости говорится без прикрас. Господин Гайзер, в прошлом — глава промышленной фирмы, одиноко доживает свой век. Дела фирмы, управляемой теперь зятем, больше не интересуют его. За окном его дома несколько дней подряд идет дождь. Дороги размыты; автобус не ходит. В хозяйстве господина Гайзера все тоже начинает стремительно разрушаться: треснула кирпичная стена в саду, вода затопила погреб, нет электричества — оттаял холодильник, не работает телевизор. Гайзер заперт в своем доме, как в крепости или тюрьме. Автора повести занимает сознание старого человека, процесс угасания этого сознания и сопротивления угасанию. Фриш наглядно представил то, что рано или поздно произойдет с каждым. Как свидетельство этих процессов на стенах комнаты трепещут записки и вырезки из книг с совершенно необходимыми господину Гайзеру сведениями.

Какова же цель этого повествования о старости, чем дальше — тем все более беспомощной? Рассказ перебивается пространными цитатами, составляющими текст тех самых записок, которые развешивает герой повести. Сухо, без патетики звучат отрывки из Библии — например, о всемирном потопе. Читателю вместе с героем напоминают о смене геологических эпох или о составе и отмирании мозговых клеток. Ситуация старика — дождь, разруше-

ния в организме — ставится в широкий контекст, в какие-то, хоть и весьма ненавязчивые, связи с историей земли, с историей человечества. Человек, читает Гайзер, занимает совершенно исключительное место во вселенной: он единственный осознает свое положение в мире и во времени. В общий контекст ставятся и разрушения, которым подверглась за дождливые дни деревня. Они описаны вполне точно: потоки воды снесли два моста, разрушили лесопилку. И все-таки контуры происшедшего размыты: все вымерло, пусто. Человек, появившийся в эпоху голоцена, напоминает нам Фриш, хрупок. Разрушаем, непрочен, неустойчив, «стар» окружающий его мир, и в любой момент человек может исчезнуть.

Помнит о старости и герой романа «Монток». Монток — разъясняет писатель — это «северный выступ Лонг-Айленда, в ста десяти милях от Манхэттена». Точно обозначено и время действия — 11 мая 1974 г. На первых же страницах автор заявляет, что попытается просто описать уикэнд, проведенный им здесь с молодой малознакомой американкой по имени Линн. Все как будто бы наоборот по сравнению с повестью «Человек появляется в эпоху голоцена». Вместо вымысла — биографичность, вместо скудеющей жизни — ее богатство, вместо беспамятности — воспоминания о прошлом. Поездка к океану, прогулка по лесу, прибор или кружение чаек над бесцветным песком, возвращение в город, расставание представлены как сумма впечатлений, порой пронзительно острых именно потому, что за ними встают воспоминания о днях прошедшей жизни.

Но у этих поздних и, казалось бы, непохожих повестей есть общее. Одна из них не абсолютно вымышлена, другая не полностью автобиографична. То, что вымысел у Фриша имеет биографическую основу, еще раз доказывают воспоминания автора «Монтока». С другой стороны, многочисленные авторские признания в «Монтоке», где, как подчеркивает Фриш, он писал о себе и только о себе — предмете «малоинтересном» и не имеющем «общественного значения», тоже стеснены искусством. Повесть Фриша — попытка остро пережить и полно ощутить мгновение: все здесь будто в последний раз. Важным кажется существовать, жить, жить просто, как живут чайки, но и внутренне не спасовать, оказаться на высоте хотя бы перед внутренним своим судом или, как выражается Фриш, «выстоять перед ярким светом».

В сосредоточенной на текущем прозе неожиданно возникают отчужденные «он», «она». Порой в одной фразе Фриш ставит «он» вместо «я» и продолжает рассказ в третьем лице, будто наблюдая происходящее со стороны. Что это, знакомая по его прежним произведениям игра в роли или, быть может, автору и всегда

важно было целомудренно скрыться, чтобы образно, но зато и без утаек воплотить свой жизненный опыт?

Местоимение «он» мелькает лишь на ближайшем, монтокском плане. В повести есть и иное время, и иной пласт, вернее, пласты реальности. Живя настоящим, автор в не меньшей мере живет прошлым. Там действует только «я», отстранение достигнуто уже тем, что годы, события, люди канули в Лету. Побережье Атлантики вызывает в памяти «иные волны». Старая боль наплывает на глубины и, продолжая вникать в рассказ об американке Линн, читатель начинает сомневаться в том, в чем, наверное, не сомневался автор: о любви ли вся эта история? Чего больше в затрудненном диалоге на чуждом для автора английском языке — прелести новизны, когда каждая мысль кажется высказанной будто впервые, или мучительной невозможности выразить внутренний мир в слове?

В «Монтоке» о внутренней и внешней жизни человека по имени Макс Фриш мы узнаем больше, чем из всех его прежних книг. Мы узнаем о трудных годах, проведенных им в бедности, и о его отношении к материальному достатку, обретенному на вершине писательской славы. В мир личных воспоминаний и впечатлений врываются политические события. Книга, начатая, как признавался писатель, из побуждений сугубо частных, оказывается естественно открытой для проблем современности.

В двух поздних повестях Фриша, связанных, несмотря на все их несходство, чувствуется горько-радостное ощущение жизни. И тут оно, может быть, связано с приближением старости. Но как бы то ни было — это то самое отношение к жизни как к дару, из которого выросло лучшее в творчестве Макса Фриша.

<sup>1</sup> Слово «архетип» было впервые употреблено Юнгом в 1919 г., но «классическое» определение архетипа относится к 1934 г. (см. Archetyp // Wörterbuch Jungscher Psychologie. München, 1991. S. 43f.). На этих семинарах Юнг занимался анализом «автобиографических тем... разбором сновидений и потратил шесть лет перед второй мировой войной на “Заратустру” Ницше» (Кири К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 226).

<sup>2</sup> Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 431.

<sup>3</sup> О своих взаимоотношениях с Вернером Фриш рассказывает в повести «Монток» (1975).

<sup>4</sup> В «Дневнике 1966–1971» Фриш написал о том, что он благодарен архитектуре, кроме прочего, за то, что работа архитектора давала ему возможность свободного общения с представителями всех социальных слоев: с застройщиками, землевладельцами, предпринимателями, владельцами строительных фирм и простыми рабочими (Frisch M. Tagebuch 1966–1971. Frankfurt a. M., 1972. S. 255).

<sup>5</sup> Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. С. 433.

<sup>6</sup> Фриш М. Воспоминания о Брехте // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Художественная публицистика. М., 1987. С. 243.

<sup>7</sup> См.: Drögekamp I., Schlichting H. B. Max Frisch im deutschsprachigen Rundfunk // Jetzt: Max Frisch. Frankfurt a. M., 2001. S. 316–333.

<sup>8</sup> См. Фриш М. Монток // Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. С. 95–217.

<sup>9</sup> Впечатления Фриша от поездок в Советский Союз летом 1966 и 1968 гг., заметки о посещении Союза писателей и Института мировой литературы им. А.М.Горького, перемежающиеся с ироническими выпадами в сторону советской действительности, можно найти в «Дневнике 1966–1971» (Frisch M. Tagebuch 1966–1971. S. 45–47, 148–165). Несмотря на то, что отрывки из этого дневника несколько раз выходили на русском языке (в 1987 и 1991 гг.), фрагменты, связанные с визитами Фриша в СССР, на русский язык не переводились.

<sup>10</sup> На немецком языке этот манифест А.Д.Сахарова называется «Как я представляю себе будущее» («Wie ich mir die Zukunft vorstelle»).

<sup>11</sup> Фриш М. На исходе Просвещения — золотой телец. Речь, произнесенная на встрече швейцарских писателей в Золотурне 10 мая 1986 г. Цит. по рукописи перевода, подготовленного В.Д.Седельником.

<sup>12</sup> Существует обширная литература об отношении Фриша к предыдущей литературной традиции и о влиянии на творчество Фриша его предшественников, от Кьеркегора до Томаса Манна и Бертольта Брехта. См., например: Bänziger H. Zwischen Protest und Traditionsbewusstsein. Arbeiten zum Werk und zur gesellschaftlichen Stellung Max Frischs. Bern, 1975; Lehmann W. R. Mythologische Vexierspiele. Zu einer Kompositionstechnik bei Büchner, Döblin, Camus und Frisch // Fülleborn U., Krogoll J. (Hrsg.) Studien zur deutschen Literatur. Heidelberg, 1979; Wailes S. The Inward Journey: «Homo Faber» and «Heart of Darkness» // New German Studies 6 (1978). S. 33–44; Pache W. Pirandellos Urenkel. Formen des Spiels bei Max Frisch und Tom Stoppard // Sprachkunst 4 (1973). S. 124–141 и т.д.

<sup>13</sup> Фриш М. Из дневников // Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. С. 399.

<sup>14</sup> Там же. С. 400.

<sup>15</sup> Там же. С. 400–401.

<sup>16</sup> Там же. С. 403.

<sup>17</sup> Wapnewski P. Tua res // Schmitz W. (Hrsg.) Über Max Frisch II. Frankfurt a. M., 1976. S. 400.

<sup>18</sup> Фриш М. Листки из вещевого мешка // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Штиллер. М., 1997. С. 50, 59.

<sup>19</sup> То же самое касается, например, отношения Фриша к так называемому типу интеллектуала, «инженерному человеку»: еще в 1946 г. Фриш в пьесе «Китайская стена» создает позитивный образ такого человека, с надеждой смотрит на его возможности, с конца же 1950-х он начинает присматриваться к таким персонажам уже под иным углом зрения.

<sup>20</sup> Фриш М. Листки из вещевого мешка. Штиллер. С. 84.

<sup>21</sup> Фриш М. Солдатская книжка // Фриш М. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. С. 52.

<sup>22</sup> Ibid. S. 38.

<sup>23</sup> Турков А. Искренность и стойкость // Известия. 1986. № 360 (24 декабря).

<sup>24</sup> Фриш М. Солдатская книжка. С. 76.

<sup>25</sup> В отличие от Швейцарии, где «Солдатскую книжку» посчитали «инсинуацией», в Германии произведение Фриша получило множество благожелательных откликов.

<sup>26</sup> Цит. по: Затонский Д. Макс Фриш — прозаик и драматург // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Штиллер. С. 20.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Фриш М. О литературе и о жизни // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Художественная публицистика. М., 1987. С. 276.

<sup>29</sup> Цит. по: Затонский Д. Указ. соч. С. 20.

<sup>30</sup> Это слова Уинстона Черчилля, сказанные им в одной из речей тех лет, которые возмутили Фриша. См.: Фриш М. Культура как алиби // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Художественная публицистика. С. 248.

<sup>31</sup> Там же. С. 247.

<sup>32</sup> Вообще проблема немецкого языка чрезвычайно важна для Фриша и, несомненно, оказала влияние на его творчество. Тот факт, что в Швейцарии функционируют два варианта языка — особый швейцарский диалект (Schweizerdeutsch) на бытовом уровне и немецкий литературный язык (Hochdeutsch) в официальном обращении и в образовательных и культурных учреждениях, уже создает своего рода раздвоение, это же во многом обуславливает и стилистические особенности фришевского письма, позволяет ему свободное обращение с языком и облегчает способность автора к мимикрии, писатель имеет возможность легко варьировать свой язык, как это происходит, например, в романе «Homo Faber», где языковая скудость «технического» человека Вальтера Фабера подчеркивается не только постоянным употреблением им в своем «отчете» профессиональных технических терминов и английских слов, но и вкраплением швейцарского диалекта, что позволило первым рецензентам романа жаловаться на «плохой немецкий» Фриша. Сам Фриш признавал, что «напряжение между диалектом и письменным языком» во многом предопределило особенности его творчества (Frisch M. Tagebuch 1966–1971. S. 255). О проблеме соотношения национальных диалектов, малых «национальных» литератур и «большого» немецкого литературного языка см. также: Deleuze G., Guattari F. Kafka: Pour une littérature mineure. Paris, 1972.

<sup>33</sup> Фриш М. Культура как алиби. С. 250–251.

<sup>34</sup> Там же. С. 251.

<sup>35</sup> Фрадкин И. М. Вопросы Макса Фриша (У истоков творчества) // Литература Швейцарии. Очерки. М., 1969. С. 292.

<sup>36</sup> Пересечение границы двух миров является в балладе жанрообразующим моментом. См.: Бройтман С. Н., Павлова Н. С. «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого) // Австрийская поэзия XX века. Проблемы поэтики. Материалы научного семинара, 23–24 ноября 2000 г. М., 2001. С. 9. Заметим, что экспрессионистский мотив — существование мертвых среди живых, на равных с ними — сразу же после Второй мировой войны стал общим местом в немецкоязычной литературе и искусстве (роман Г. Казака «Город за рекой», оратория Х. В. Хенце «Плавание “Медузы”» и т. д.).

<sup>37</sup> Архипов Ю. Макс Фриш в поисках утраченного единства // Фриш М. Пьесы. М., 1970. С. 530.



<sup>38</sup> Там же. С. 532.

<sup>39</sup> Многие исследования отмечают, что фришевский Дон Жуан представляет собой тот же тип «технического интеллигента», что и Вальтер Фабер, и Штиллер. См.: *Franz H. Der Intellektuelle in Max Frischs «Don Juan» und «Homo Faber» // Schmitz W. (Hrsg.) Über Max Frisch II. Frankfurt a. M., 1976. S. 234–245.*

<sup>40</sup> *Фриш М. Пьесы. С. 133.*

<sup>41</sup> *Фриш М. Пояснения в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» // Фриш М. Пьесы. С. 505–506.*

<sup>42</sup> Понятие низшей, эстетической ступени духовного развития у Кьеркегора восходит к идеям немецкого романтизма. Эстетизм как способ существования — это «попытка человека организовать свою жизнь, основываясь целиком на собственных силах, причем возможное здесь приобретает абсолютное значение, а вопрос о его реализации оказывается несущественным. Иллюзорность эстетизма обусловлена тем, что Я, которым обладает индивид, находясь в сфере эстетического, есть “просто возможность”» (*Исаев С.А. «Диалектическая лирика» С.Кьеркегора // Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 10).*

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> *Фриш М. Штиллер // Фриш М. Листки из вещевого мешка. Штиллер. С. 87.*

<sup>45</sup> Нетрудно увидеть, что и «новая» фамилия Штиллера — Уайт (White), т.е. в переводе с английского «белый», и «выбранная» им национальность — американец (американцы — нация «без корней», не имеющая устоявшейся «мифологии») связаны с существенной и уже указанной нами темой реализации/нереализации различных возможностей. Фамилия «Штиллер» так же является говорящей фамилией, и происходит от немецкого «still» — тихий, спокойный, молчаливый — таким предстает нам герой на последних страницах романа.

<sup>46</sup> *Dürrenmatt F. «Stiller», Roman von Max Frisch // Deutsche Literaturkritik. Vom Dritten Reich bis zur Gegenwart (1933–1968). Frankfurt a. M., 1971. S. 410.*

<sup>47</sup> Интересно отметить, что в это же время, т.е. в начале 1950–1960-х годов, психоанализ и психиатрия начинают все больше обращаться к изучению феномена тождественности человека самому себе, проблемам самоидентификации и идентичности: выходят, например, многочисленные работы американского неофрейдиста и социолога Эрика Эриксона, который и вводит в активный язык психоанализа термин «идентичность» (ср. название работы «Идентичность: юность и кризис» — «Identity: Youth and Crisis»); в области психиатрии появляется огромное количество работ, посвященных проблеме деперсонализации и расщепления личности.

<sup>48</sup> *Dürrenmatt F. Eine Vision und ihr dramatisches Schicksal // Max Frisch. Frankfurt a. M., 2001. S. 60.*

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> *Дебор Г. Общество спектакля. М., 2000. С. 180.*

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> *Jetzt: Max Frisch. Frankfurt a. M., 2001. S. 56.*

<sup>53</sup> *Фриш М. Граф Эдерланд // Фриш М. Пьесы. С. 310–311.*

<sup>54</sup> *Фриш М. Начни с себя // Фриш М. Листки из вещевого мешка. М., 1987. С. 277.*

<sup>55</sup> И здесь, как и в предыдущих пьесах, Фриш выбирает для своего героя «говорящее» имя: «Bieder mann» означает «мещанин», «обыватель», «лицемер».

<sup>56</sup> Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М., 1988. С. 642.

<sup>57</sup> Max Frisch. S. 124. В романе Фриша мотив «остановившегося времени» наглядно возникает в истории с часами «Омега» — само название которых уже отсылает к последней букве греческого алфавита, означающей конец, — незадолго до смерти дочери герой снимает часы с руки и отдает их.

<sup>58</sup> В связи с этой повествовательной техникой роман Фриша нередко сравнивают с новеллой Томаса Манна «Смерть в Венеции».

<sup>59</sup> Kaiser G. Max Frischs «Homo Faber» // Schweizer Monatshefte 38 (1958/59). S. 845f.

<sup>60</sup> Полное имя Сабет — Элизабет — в переводе с древнееврейского означает «Бог — это совершенство!» Ее смерть, таким образом, является вполне прозрачной аллюзией на утрату техническим человеком (Фабером) полноты мира.

<sup>61</sup> Фриш М. Листки из вещевого дневника. С. 308.

## ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Физиках», «Метеоре» — Дюрренматт пользовался приемами, противоположенными традиционной реалистической драме. Он не отображал действительность в жизнеподобных формах, а пересоздавал ее в условных «моделях современного мира». Крайней наивностью было бы принимать действительность в пьесах Дюрренматта за добросовестное драматургическое отражение житейской повседневности. Даже там, где автором как будто бы точно воспроизведены обстоятельства данного места (провинциальный город Гюллен в «Визите старой дамы»), эта локальная точность тут же размывается общим смыслом. В своих пьесах Дюрренматт пользуется той самой формой условной параболы, которая уже укоренилась в драматургии Сартра, Камю («Калигула», 1942), Брехта, Т.Уайльдера, пьеса которого «Маленький городок» (1938) с огромным успехом шла в Швейцарии во второй половине 1940-х годов<sup>2</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

На сцене зритель видит храброго ландграфа Гессенского, совершенно беспомощного перед неистощимой энергией двух своих жен, постоянно говорящих одновременно или перебивающих друг друга с редкой слаженностью. Обращаясь к залу, действующие лица отнюдь не разъясняют зрителям, как можно было бы ожидать, сообразуясь с серьезностью предмета, глубокого смысла показанного на сцене: разрушение театральной иллюзии используется для чисто комического эффекта. («Я император Карл V, — убеждает зрителей актер. — Вы, без сомнения, узнали меня по моей бороде, испанскому головному убору и белому воротничку... Театральный гример сделал меня удивительно похожим на портрет, нарисованный с меня Тицианом».)

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



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

В ясное сентябрьское утро 1533 г., в то самое утро, когда начинается действие пьесы, среди лохмотьев и пыли проснулся Иоганн Бокельзон, в прошлом портной, а теперь пророк — проснулся с твердым намерением завоевать влияние среди перекрещенцев, а потом и власть над Мюнстером и Вестфалией.

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

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

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

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

Правда, в пьесе есть и еще одно важное действующее лицо. Католический епископ, глубокий старик, возглавляющий осаду Мюнстера, как будто примиряет в пьесе цинизм Бокельзона и су-

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

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

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

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

нечном итоге снять расхождения их взглядов в последних выводах произведения, что обязательно в «интеллектуальной драме» Сатра<sup>5</sup>.

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

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

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

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

В прошлые века, когда полноправным жанром на европейской сцене была трагедия, ее герои, полагал Дюрренматт, имели перед собой определенное противника; победа над ним, торжество героя вносили изменение в развитие событий, способны были распрямить «зигзаги» истории. В сознании современного человека — а это сознание отражает глубокие сдвиги в действительности, — добро и зло нивелированы. В мире как будто бы нет виноватых: «Все не имели к этому никакого отношения, никто не хотел этого»<sup>7</sup>. Зло, писал Дюрренматт, все равно совершается без любого из принимавших в нем участие. Вместо лица, воплощавшего в себе полноту власти (каким был царь Креон в трагедии Софокла «Антигона»), перед современным человеком — безликая государственная машин: «Дело Антигоны решают секретари Креона», да и сами «Креоны» неизмеримо ничтожней зла, причиненного ими миллионам»<sup>8</sup>. Это обстоятельство, считал Дюрренматт, имеет се-

резные следствия для театра — оно мешает рождению трагедии. Конкретность сцены воплощает теперь незримые пружины жизни, что возможно лишь в форме гротескной комедии. «Гротеск, — заключал Дюрренматт, — это лицо безликого мира»<sup>9</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пародируя античный мир с его утраченной для современного человека гармонией и ясностью, с четкими устоявшимися представлениями о вине и долге, Дюрренматт все же не все в нем подвергает ироническому переосмыслению. Рок, некогда тяготевший над античным Эдипом, словно не отпускает и людей XX в., свободомыслящих, владеющих точными знаниями, но по-прежнему беспомощных перед несообразностями их судьбы и судьбы человечества<sup>14</sup>. В тезисах к пьесе «Физики» Дюрренматт написал о трагической подвластности человека «случаю», особенно очевидно перевертывающему все его замыслы, когда он по строго разработанному, как будто бы нерушиму плану движется к намеченной цели. Приведем некоторые из этих тезисов:

«4. Самый плохой оборот нельзя предвидеть. Он случаен. 5. Искусство драматурга состоит в том, чтобы наиболее действенным образом включить случай в сюжет... 9. Люди, действующие по плану, хотят достичь определенной цели. Случай поражает их наиболее сильно тогда, когда из-за него они приходят к противоположному своим стремлениям: к тому, чего они боялись, чего хотели избежать (например, Эдип)»<sup>15</sup>.

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

Близкие Дюрренматту герои часто оказываются в двусмысленной ситуации. Серьезные решения, которые они принимают, оказываются бессмысленными в связи с непредвиденным оборотом событий. Дюрренматт в конечном счете как будто бы не слишком уверен в значении душевной стойкости своих персонажей и их



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

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

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

События в пьесе замкнуты в пределах одной комнаты. Правда, в ином, иносказательном плане ее пространство более широко. Из окон видны одновременно кипарис, клочок южного моря и строгий «северный» готический храм. Вокруг чайного столика легко разыгрывается поединок мировоззрений, в котором нет победителей. Каждый персонаж в пьесе представляет определенную жизненную позицию. Граф Юбелое — неисправимый идеалист, твердо верящий в силу любви и добра. Фредерик де Сен Клод — некогда «сторонник Москвы», теперь революционер-авантюрист, пытающийся осуществить мировую революцию собственным путем. Наконец, главный герой судья Миссисипи — проповедник абсолютного подчинения самому суровому в мире закону — закону Моисея. Старая и очень важная для Дюрренматта идея — а что если принимать свои обязанности серьезно? — тоже подана здесь в сугубо ироническом виде. Как говорит, обращаясь к зрительному залу, один из персонажей пьесы, «любопытный автор задался вопросом, может ли дух — в любой возможной форме — изменить мир, который просто существует, не держа в себе ника-

кой идеи?» Отрицательный ответ на этот вопрос ясен задолго до конца тех игрушечных экспериментов, которые производит драматург над своими персонажами. Надежды и претензии героев (каждый считает себя способным обновить жизнь человеческую) рушатся, как карточный домик, в столкновении с испытаниями ничтожными и незначительными. Случай, неожиданный поворот событий важны в этой пьесе не как комедийное доказательство вполне серьезного соображения о сложности действительности, не всегда развивающейся по «точным» прогнозам, — случай в пьесе лишь некий формальный повод, чтобы показать заранее ясное (и поэтому не нуждающееся в испытаниях) безнадежное бессилие героев.

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

Но если обратиться теперь к комедиям Дюрренматта, помня эту фразу из пьесы Беккета, сразу обнаружится нечто противоположное. «Ангел приходит в Вавилон» — названа одна из его известных пьес (1953). В другой не менее известной пьесе маленький провинциальный городок современной Европы посещает некая сверхбогатая старая дама. В обоих произведениях их появление выполняет роль катализатора, приводящего в стремительное движение сложные и разноречивые процессы. Толчок — и былая неподвижность исчезла. Стремительно разворачиваются порою довольно странные, пригодные для детективного романа события. Театр Дюрренматта — это прежде всего действие, неожиданное «как выстрел»<sup>16</sup>, как внезапная идея, ошарашивающая и увлекающая. Пьесам Дюрренматта свойственна детективность, очевидно, соответствующая самому его пониманию жизни. Не случайно он был и автором детективных романов, писавшихся, очевидно, не только для заработка<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

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

Пожалуй, ни об одной своей пьесе Дюрренматт не писал с такой настойчивостью, что предлагает в ней зрителю жизнь, а не мораль, изображает людей, а не марионеток, что Клер Цаханасян, осыпавшая потоком долларов свой родной город, не олицетворяет собой ни план Маршалла, ни апокалипсис. Невероятно вольгарная и в то же время неуловимо элегантная героиня пьесы, объясняет автор, просто то, что она есть — самая богатая женщина мира. Деньги дают ей возможность действовать с абсолютной последовательностью, как когда-то действовали (не опираясь на эту мощную поддержку) героини греческих трагедий. А хочет

Клер Цаханасян того, к чему не принято стремиться с такой обнаженной откровенностью: чтобы за миллиард долларов жителями Гюллена был убит некогда совративший ее человек.

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

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

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

У каждого большого драматурга или драматургического направления есть свои характерные коллизии. Для французской «интеллектуальной драмы» — драмы Сартра и Ануя — такой излюбленной коллизией был диспут, поединок идей. Пьесы, да пожалуй, и все творчество Дюрренматта тоже имеют свою характерную ситуацию. Это разоблачение. Разоблачение иногда судебное

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

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

«Ситуация» сконструирована. Жители Гюллена совершили, исходя из нее, свой «свободный выбор»... Но когда смолкают аплодисменты, Клер Цаханасян, в свою очередь, говорит еще два слова «Я подожду». Так кончается первый акт.

Последующее развитие действия как будто отмечено многими радостными событиями. В захудалом Гюллене, где все общественное и частное имущество давно перезаложено, вдруг по каким-то непонятным причинам начинает теплиться жизнь. На одном из жителей появились новые желтые башмаки. Другой курит дорогую сигару. Ни один из гюлленцев еще не поколеблен в своем благородном решении охранять безопасность Илла. Но откуда же тогда сама мысль, что его вообще нужно охранять? В гостиницу, где остановилась Клер, один за другим проносят венки (они уже заполнили комнату, где стоит гроб). Все ходят с оружием — как будто бы из-за опасной встречи с хищником. Но рассуждают жители города Гюллена только о том, что им, как и всем другим, можно было бы позволить себе купить автомобиль или меховое пальто, они вспоминают еще и о спорте — привилегии зажиточных, и даже о культуре, о классиках («Видишь, вот и у них появились свои идеалы», — замечает по этому поводу миллиардерша в доверительной беседе с Иллом). Все чего-то стесняются. Почему-то смотрят вниз. Но никто еще, пожалуй, действительно, не признается себе, что означают все эти превращения. В пьесе Дюрренматта действуют не чудовища. Гюлленцы обыкновенные люди. В них живы благородные порывы — до тех пор, пока по зрелом размышлении не становится ясно, что на благородство не стоит

менять ни повышения оклада, ни возможности дать образования детям. «Визит старой дамы» — жестокий фарс. Но Дюрренматт советует играть свою пьесу «не жестоко, но со всей человечностью и непременно с юмором»<sup>19</sup>.

Как всегда, драматург интересуется не только психологией «частной». В его пьесах она перерастает свои границы. Внимание сосредоточено на психологии социальной, в исследовании этой сферы — трагическое откровение пьесы. Как бы ни были выпуклы отдельные персонажи, писателя занимает главным образом совпадение их решений, их поразительное единодушие, неспособность хотя бы одного опровергнуть доводы, которые быстро начинают казаться естественными. В маленькой лавочке Илла, куда поминутно заходят гюлленцы, покупая — пока в долг — дорогие товары, где репортеры выведывают у хозяина, еще остающегося героем дня, подробности его юношеской любви, на бочку взбирается подвыпивший старый учитель: «...Я скажу вам одну вещь, Альфред Илл, очень важную вещь... Вас убьют. Я знаю это с самого начала. И вы тоже знаете это давно, хотя ни один человек в Гюллене не хочет этому верить. Слишком велико искушение, слишком безысходна наша нужда. Но я знаю еще больше. Я и сам приложу к этому свою руку... Я боюсь, Илл, боюсь так же, как вы боялись. И я знаю еще, что когда-нибудь к нам снова придет какая-нибудь старая дама, и тогда с нами случится то же, что теперь случилось с вами. Но уже скоро, через каких-нибудь несколько часов я уже не буду об этом знать ничего».

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

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

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

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

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

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

11. Она парадоксальна.

19. В парадоксальном проявляется действительность»<sup>20</sup>.

В статье «Заметки о комедии», предприняв экскурс в историю жанра, драматург рассматривает комедию как выражение духовной свободы человека, поднявшегося над постигнутой им действительностью. По мысли Дюрренматта, именно гротескная комедия предоставляет писателю великую возможность быть точным, не впадая в фактографичность или тенденциозность. Комедия —

это творчество критического разума: «она неудобна, но необходима»<sup>21</sup>.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

С большей определенностью, чем в «Ромуле», бесперспективность «неприсоединения» демонстрируется Дюрренматтом в пьесе «Физики» («Die Physiker», 1962). Почти детективное начало — инспектор полиции обследует труп медицинской сестры, только что убитой одним из пациентов привилегированной психиатрической лечебницы — физиком-атомщиком, считающим

себя великим Эйнштейном. В разговоре вспоминают о таком же убийстве, недавно совершенном жильцом другой комнаты, «Исааком Ньютоном» (впрочем, в глубине души тоже полагающим, что он Альберт Эйнштейн). А в перспективе, через несколько сцен — в начале второго действия, — точное повторение виденного: инспектор полиции, произнося уже раз сказанные слова, возится с трупом новой жертвы.

Прежняя невероятность ситуации, подчеркнутая троекратным повтором и иронической строгостью формы. Комедия Дюрренматта написана с соблюдением всех трех единств классицистической эстетики: «Действию, которое разыгрывается среди сумасшедших, — писал Дюрренматт, — подходит только классическая форма»<sup>26</sup>. Комически неправдоподобная фигура в длинном седом парике — «Ньютон» едко издевается над инспектором полиции, не имеющим права предъявить иск «милым больным». Но вот появляется тот, кому, по его утверждению, царь Соломон, парящий в золотых одеждах, открыл все неразгаданные тайны природы. Физик Мебиус в последний раз видится с навсегда покидающей его семьей. И за репликой сына — мне бы хотелось стать физиком! — следует взрыв: ни за что на свете! Быть физиком и не быть преступником в наше время невозможно! — Иллюзия призрачности мгновенно разрушена; трезвый голос заговорил о проблемах, тысячу раз встававших за стенами этого странного, мрачного и страшного дома.

Когда-то древний царь Соломон сложил свою «Песнь песней» — песнь гармонии и любви. Мебиус видит его другим — отвратительным, страшным. И страшен новый псалом Соломона, который поет Мебиус — псалом о потерявшем управление мире. Речь на этот раз идет не о красоте — речь идет о радиоактивности, о людях, превратившихся в мумии, о холодном блеске далеких звезд. Пьеса Дюрренматта, как указывалось в критике, повторяет мысль, овладевшую больным и полубезумным композитором Леверкюном («Доктор Фаустус» Томаса Манна), человечество не доросло до тех откровений, которые ему может дать гений. Достижения и прогресс неизбежно оборачиваются преступлением. Эйнштейн, вспоминают в пьесе, открыл теорию относительности, но потом была сброшена атомная бомба. Нужно взять многие истины обратно. Герой Т.Манна Леверкюн хочет «снять» в своем предсмертном опусе героическое звучание Девятой симфонии Бетховена<sup>27</sup>. Мебиус добровольно решает навсегда надеть на себя маску сумасшедшего и произносит приговор: «Долг гения сегодня оставаться непризнанным». И как требование к современным физикам: «Или мы останемся в сумасшедшем доме, или сумасшед-

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

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

Третий случай убийства, происшедший в привилегированной лечебнице, разительно не схож по своим мотивам с двумя предыдущими: если «Ньютон» и «Эйнштейн» — два, как обнаруживается во втором акте, физика-шпиона, подсланных к Мебиусу разведкой своих стран, убивают медицинских сестер по необходимости «службы», то Мебиус убивает полюбившую его сестру Монику из-за невозможности пойти вместе с ней по естественному лишь для нее пути «нормальной» жизни, из-за невозможности работать в преступном государстве, из-за невозможности отдать властям открытия науки. Но впереди еще один внезапный поворот сюжета: странная, но милая горбунья-доктор — хозяйка лечебницы — оказывается главой могущественного промышленного концерна. Ее маленькая властная фигура на глазах теряет свои прежние очертания, разрастаясь до размеров зловещего символа. Долгие годы доктор Цанд («старая дама» этой пьесы) с фанатическим упорством переснимала записи «самого великого физика наших дней». Теперь его открытие и судьба мира в ее руках — не смотря на самоотверженные усилия Мебиуса.

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

Тенденция отождествлять позицию Мебиуса с позицией самого Дюрренматта довольно распространена<sup>28</sup>. Однако как только совершается этот шаг, как только Мебиус превращается из героя комедии в фигуру положительную и трагическую, сразу становится обоснованной целая серия упреков, которые можно предъявить пьесе. Как ни точны афоризмы, которые произносит со сцены Мебиус, они все-таки достаточно легковесны. Как ни привлекательна готовность героя, пожертвовав собой, остаться навеки в заточении, его уверенность в спасительности этого поступка все-таки зыбка. Слишком уж непозволительно обещать спасение человечеству, если только один его представитель, по профессии физик (или все физики?), согласится избрать местом жительства сумасшедший дом (или иное уединенное место).

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

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

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

Среди откликов Дюрренматта на книги, вышедшие в те годы, была примечательная рецензия на книгу Роберта Юнга «Ярче тысячи солнц» — документальное свидетельство о том, как создавалась атомная бомба. Дюрренматт отметил поразивший его факт: практически только в 1939 г. у физиков разных стран еще была слабая возможность договориться друг с другом и помешать конструированию бомбы. В дальнейшем физики США — научная элита страны — были вовлечены в необратимый процесс постепенной капитуляции перед властью. Да и вообще, продолжает Дюрренматт, разве возможно удержать в тайне то, что уже стало мыслью? — «Нельзя выставить как некий нравственный принцип обязанность оставаться дураком»<sup>29</sup>.

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

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

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

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

И все-таки, может быть, надо признать, что именно в «Физиках» обнаруживается существенная слабость предложенной Дюрренматтом концепции современной комедии — слабость, которая почти не проявилась в «Ромуле Великом» и в «Визите старой дамы».

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

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

«16. Содержание физики касается физиков, ее результат — всех людей.

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

18. Любая попытка одиночки решить для себя то, что касается всех, обречена на провал»<sup>30</sup>.

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

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

Пьеса «Физики» перекликается с «Жизнью Галилея» Бертольта Брехта (опубл. 1955)<sup>32</sup>. Как известно, в разных редакциях пьесы Брехт по-разному расценивал отступление великого ученого от истины, в первом варианте оправдав его (ибо действительность «не доросла» до великих открытий), во втором — беспрекословно осудив за предательство разума. Однако в течение долголетней работы над пьесой неизменным для автора оставалось его убеждение в значительности ответственного действия человека. В окончатель-

ном тексте пьесы Галилей — отнюдь не положительный герой; тем более — не герой трагический. Он не борется и отступает. В заключительных сценах пьесы он жалок, прав лишь относительной правотой, достоин презрения, может быть, даже смешон. Но отнюдь не смешна, лишена всякого намека на иронию та коллизия, в которой он находится. Галилей для зрителей этой пьесы, как и герои многих других пьес Брехта, — это пример от противоположного, пример, призывающий к продуктивному действию, в необходимости которого убежден автор. В споре Брехта с Фр.Вольфом в свое время поднимался вопрос об отсутствии в «Мамаше Кураж» положительных героев, прозревающих на сцене. Брехт возражал на это обвинение, указав на наличие в своих пьесах позитивных идей, которыми должен заразиться зритель<sup>33</sup>.

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

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

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

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

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

Продолжая сравнение Дюрренматта, нужно было бы прибавить к этой картине еще и внезапное препятствие на пути, резкую остановку движения — именно так складываются судьбы героев в его пьесах. Действие в комедиях Дюрренматта внезапно замирает перед знаком «стоп». Скрытая энергия, таившаяся в пассивном Ромуле, исчерпана вместе с крахом его иллюзий: после прихода германцев в мире на долгое время должна восторжествовать неподвижность. Исчерпаны возможности действия и для физика Мебиуса. События, чреватые катастрофой, будут происходить теперь где-то без него.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Чуть ли не на каждой странице Дюрренматта можно в разнообразной форме обнаружить прием, который на языке «эпического театра» Брехта назывался «эффектом очуждения». Однако дело не только в нарочитых анахронизмах, комически невероятных повторах и прочих «частных» способах насторожить зрителя. Дюрренматт — автор нескольких неравноценных по своим достоинствам криминальных романов<sup>52</sup>. Но разве не на тех же «детектив-

ных» поворотах построен сюжет его самых серьезных пьес? Сама композиция произведений Дюрренматта настораживает: не так-то легко принять на веру по-дюрренматтовски невероятный разворот событий.

Дюрренматт не любил усматривать в своем творчестве связи с Брехтом. Чаще он полемизировал с ним, оспаривая возможность для современного писателя исходить из законченной мировоззренческой концепции. В послесловии к «Франку V» Дюрренматт вспомнил мысль Брехта, высказанную в письме к собравшимся в 1955 г. в западногерманском городе Дармштадте драматургам: «Театр бесспорно может отобразить современный мир, однако лишь в том случае, если этот мир представлен как изменяемый»<sup>53</sup>. Дюрренматт соглашается с Брехтом в том, что вопрос о возможности художественного отображения мира есть вопрос общественный. «Мир, который изображается в театре, есть общество, может быть только обществом... Если драма избирает своей целью “изображение мира...” она “научно” зависима от теории о мире, на которую она опирается...»<sup>54</sup> Дальше, однако, следует несогласие. Творчество Брехта зависимо, справедливо полагал Дюрренматт, от марксистской теории, обосновывавшей закономерность изменения человеческих отношений. Дюрренматт этой теории не разделял.

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

прежде всего сама действительность, а не отношение к ней художника. Его произведения лишь «чреваты проблемами». Приверженность Дюрренматта к осязательности образов, в которой порой не без его ведома теряется определенность замысла, стремление «наивного поэта» раствориться в многоголосом «шуме жизни» оказываются не только органической особенностью таланта Дюрренматта: они ему свойственны по необходимости. Строгая ясность заменена многообразием материала, тающего в себе возможность противоречивых выводов.

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

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

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

Самые значительные из пьес Дюрренматта последних лет его жизни — «Портрет планеты» («Porträt eines Planeten», 1971), «Соучастник» («Der Mitmacher», 1976), «Срок» («Die Frist», 1980), «Ахтерлоо» («Achterloo», 1983) — это во многом «новый Дюрренматт». Ушла в прошлое живая пластичность образов, как будто бы исчерпала себя любовь автора к деталям. В «Предисловии» к пьесе «Портрет планеты» Дюрренматт писал: «Чем старше я становлюсь, тем ненавистнее мне становится все театрально-литературное, риторическое... Я пытаюсь работать драматургически все более просто, становлюсь все скупее, опускаю все больше, оставляю только намеки» <sup>59</sup>. Но некоторые его пристрастия проявились здесь, как и в других поздних его произведениях, с большой определенностью. В рецензии на премьеру пьесы в цюрихском Шаушпильхаузе Э.Брок-Зульцер привела отрывок из воспоминаний автора о детстве, не только замкнута в тесном селе, но и распахнута горам, небу, космосу. Земная конкретность и космические дали с тех пор сочетались у Дюрренматта как постоянная двойст-

венность его пространства. Космические просторы открывались и раньше не только там, где это диктовалось самим материалом (радиописьма «Экспедиция Вега» — «Das Unternehmen der Wega», 1958), но и оставались постоянным дальним фоном его произведений. В «Портрете планеты» космическая перспектива становится главной. Двадцать четыре коротких эпизода дают своего рода обзор всемирной истории на планете Земля с истоков и до конца. Особый эффект достигается тем, что появляющиеся уже в первом эпизоде пьесы «в начале времен» Адам, Каин, Авель, Енох предстают затем, как и женские персонажи — Ева, Цилла, Наэма, в разные эпохи — от каменного века до современности. «Пространство для человека, — писала об этой пьесе Э.Брок-Зульцер, — огромно: это его планета, Земля; время для человека минимально — момент»<sup>60</sup>. Именно такое сочетание огромного пространства и ничтожно малого времени человеческой жизни определило построение пьесы. Стремительная смена формаций, государственных систем, войн и других событий, потрясших человечество, представлена все теми же «вечными» персонажами. Событий на сцене нет, есть только намеки на их следствия и обрывки искалеченных человеческих судеб. Мысли и чувства людей едва прорываются. Вместо этого — стереотипы отшумевших идеологий, штампы мышления и социальных реакций. Как всегда у Дюрренматта, в пьесе много смешного. Но говорится тут вперемешку с разговорами о бытовых трудностях и вечной неустроенности человеческих отношений о вселенской катастрофе и гибели планеты Земля. Перед нами своего рода «мировой театр» — серьезная и насмешливая современная мистерия. «Действительность — это невероятность, которая наступает», — определил замысел пьесы автор<sup>61</sup>.

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

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

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

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

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

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

Но Дюрренматт написал не просто комедию — он написал комедию с трагическим смыслом. И то, что в ней упоминается Ватерлоо — место бесповоротного поражения Наполеона — не слу-

чайно. А для знающих немецкую литературу тут есть еще и дополнительные намеки. Пьесу с названием «Десять минут до Буффало» написал в 1957 г. Гюнтер Грасс — это один из классических образцов «театра абсурда».

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

Фантазия Дюрренматта и в этой пьесе не знает удержу. Скоро выясняется, что зрителю представлен театр в театре. Душевнобольные (как тут не вспомнить пьесу Петера Вайса «Марат-Сад», 1964) проходят так называемую «ролетерапию»: воображая себя по указанию врачей то Наполеоном, то кем-нибудь еще, они должны таким способом избавиться от своих комплексов. И тут уж преград не остается. За одной ролью проглядывает другая, а кое-когда и третья. Значащийся в составе действующих лиц Луи Бонапарт на самом деле Карл Юнг, а «в жизни» — это тоже обыгрывается — протезист. Наполеон еще и Олоферн, которого, в конце концов, убивает влюбленная в него Юдифь — Жанна д'Арк.

Что же связывает в единое целое блестящую вереницу комических ситуаций? Эпизоды объединяет не сюжет (его, в сущности, нет), а внутренняя тема, которую рождает еще одно уподобление: пьеса, настаивает Дюрренматт, посвящена трагическим событиям 1981 г. в Польше; в Наполеоне должен угадываться Ярузельский.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Новелла «Поручение» («Der Auftrag», 1986) отличается холодной отстраненностью. Это в высшей степени выверенная вещь. Достаточно сказать, что ее двадцать четыре главки — это двадцать четыре предложения. На страницы растянулись фразы, в которых нет ни единой точки. Части огромного предложения ловко сопряжены, из одного, как и в самом дюрренматтовском мире, с неизбежностью вытекает другое. Целое прозрачно. Новеллу с полным основанием можно назвать классической. Но это классичность поздняя, классичность XX в., родившаяся из усталости и отчаяния. В ровности тона тут есть нечто от ровности освещения и тревожной застылости мира на столь же «классических» полотнах сюрреалиста Кирико. Города Кирико будто вымерли — это мир, который остался после исчезновения человека.

Изображенное Дюрренматтом недалеко от этого часа. Подчиняясь неведомому механизму, действие то и дело возвращается на круги своя. Кажется, что главным для автора был вообще не сюжет, не действие, а картина. Где-то в песчаной пустыне расположен тайный полигон, на котором проводятся испытания атомного и другого оружия всех стран, им обладающих. Громоздятся груды развороченных металлических конструкций. Время от времени слышатся взрывы. Все это так же чуждо и странно человеческому взору, как лунный ландшафт. В этих-то условиях и действуют дюрренматовские персонажи. Сюжет детективен, но игрушечен, он будто наклеен на трагический фон.

Молодая журналистка Ф. отправляется в экзотическую страну на место преступления, где жизнь ее тотчас оказывается висющей на волоске. Надо всем происходящим тень терроризма. Но наиболее впечатляет эпизод, когда героиня попадает к любителю-фотографу, главной своей задачей считающему перехитрить всех наблюдателей и с помощью камеры, этого глаза Полифема, запечатлеть все фазы совершающихся убийств и преступлений. Только так, смонтировав множество жутких кадров, можно постичь происходящее. В конце концов, и этот наблюдатель становится жертвой других «наблюдателей».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> Bänziger H. Frisch und Dürrenmatt. Bern; München, 1967. S. 206. В 1971 г. вышло шестое издание этой книги.

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

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

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

<sup>7</sup> Dürrenmatt Fr. Theaterprobleme... // Theater-Schriften und Reden. S. 122.

<sup>8</sup> Ibid. S. 120.

<sup>9</sup> Ibid. S. 122.

<sup>10</sup> Вторая редакция 1957 г. вошла в кн.: Dürrenmatt Fr. Komödien I. Zürich, 1957.

<sup>11</sup> Странность подобной фигуры в театре 1940-х годов отмечал Ганс Бенцигер // Bänziger H. Frisch und Dürrenmatt. S. 141.

<sup>12</sup> См.: Jauslin M. Friedrich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich, 1964. S. 53.

<sup>13</sup> Les Lettres françaises. 1964. № 1. 027, avril.

<sup>14</sup> Идея Дюрренматта о «роковой несвободе» современного человека нашла параллель в творчестве другого швейцарского драматурга и прозаика Макса Фриша. В романе «Номо Faber» Фриш осмеивает самоуверенный «технизм» героя, неспособного стать хозяином своей судьбы.

<sup>15</sup> Dürrenmatt Fr. 21 Punkte zu den Physikern // Dürrenmatt Fr. Theater-Schriften und Reden. S. 193.

<sup>16</sup> Dürrenmatt Fr. Theaterprobleme // Theater-Schriften und Reden. S. 121.

<sup>17</sup> «Судья и его палач» («Der Richter und sein Henker», 1952); «Подозрение» («Der Verdacht», 1953).

<sup>18</sup> Промежуточное положение в этом отношении занимает новелла «Авария» («Die Panne», 1956). Это суд с соблюдением всех процессуальных правил, и в то же время суд не совсем настоящий, суд-игра, где добродушные ста-

рички со страстью предаются своим прежним профессиональным занятиям — судят, защищают, обвиняют случайно забредшего в поисках ночлега гостя. Под общий смех постепенно выясняется, что у коммивояжера Трапса на совести не один из рук вон плохой поступок и даже, пожалуй, убийство, если называть вещи своими именами, чего, конечно, ни один человек не делает. Новелла, не случайно создававшаяся одновременно со «Старой дамой», кончается неожиданно: преуспевающий коммивояжер повесился в комнате, отведенной ему для ночлега.

<sup>19</sup> Дюрренматт Фр. Визит старой дамы. М., 1959. С. 120.

<sup>20</sup> Dürrenmatt Fr. 21 Punkte zu den Physikern // Theater-Schriften und Reden. S. 193.

<sup>21</sup> Dürrenmatt Fr. Anmerkungen zur Komödie // Ibid. S. 137.

<sup>22</sup> Цит. по: Französischer Theater der Avantgarde. München, о. J. S. 15.

<sup>23</sup> Er wird bleiben // Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von E. Schumacher. Leipzig, о. J. S. 332.

<sup>24</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 30.

<sup>25</sup> Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964. С. 177.

<sup>26</sup> Dürrenmatt Fr. Die Physiker. Zürich, 1962. S. 12.

<sup>27</sup> Маши Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1960. С. 617.

<sup>28</sup> См., например: Mayer H. Anmerkungen zum zeitgenössischen Drama // Sinn und Form. 1962. № 5/6. S. 668.

<sup>29</sup> Dürrenmatt Fr. Heller als tausend Sonnen. Zu einem Buch von Robert Jung // Theater-Schriften und Reden. S. 275.

<sup>30</sup> Dürrenmatt Fr. 21 Punkte zu den Physikern. S. 194.

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

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

<sup>33</sup> См.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1. С. 446–447.

<sup>34</sup> Allemann Beda. Es steht geschrieben // Das deutsche Drama von Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1958. Bd. 2. S. 415.

<sup>35</sup> Neue Zürcher Zeitung. 1966. 28. November.

<sup>36</sup> Loetscher H. Der Meteor // Über Friedrich Dürrenmatt. Zürich, 1980. S. 85.

<sup>37</sup> Dürrenmatt Fr. Von Anfang her (1957); Dokument (1965) // Theater-Schriften und Reden.

<sup>38</sup> Ibid. S. 108.

<sup>39</sup> Гегель. Сочинения. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 241.

<sup>40</sup> Dürrenmatt Fr. Sätze für Zeitgenossen // Theater-Schriften und Reden. S. 81.

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

<sup>42</sup> Dürrenmatt Fr. Theaterprobleme // Theater-Schriften und Reden. S. 108.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid. S. 98.



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

<sup>47</sup> *Dürrenmatt Fr. Theaterprobleme. S. 111–112.*

<sup>48</sup> *Ibid. S. 93.*

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

<sup>50</sup> *Дюрренматт Фр. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 538.*

<sup>51</sup> Там же. С. 186.

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

<sup>53</sup> *Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. 5/1. С. 202.*

<sup>54</sup> *Dürrenmatt Fr. Standortbestimmung zu «Frank V» // Theater-Schriften und Reden. S. 185.*

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

<sup>56</sup> *Dürrenmatt Fr. Friedrich Schiller // Theater-Schriften und Reden. S. 221.*

<sup>57</sup> *Ibid. S. 222.*

<sup>58</sup> *Dürrenmatt Fr. Anmerkung zum Besuch der alten Dame // Theater-Schriften und Reden. S. 181.*

<sup>59</sup> *Dürrenmatt Fr. Vorwort // Dürrenmatt Fr. Porträt eines Planeten. Zürich, 1971. S. 9–10.*

<sup>60</sup> *Brock-Sulzer E. Friedrich Dürrenmatt. Die Stationen seines Werkes. Zürich, 1986. S. 213.*

<sup>61</sup> *Dürrenmatt Fr. Vorwort // Dürrenmatt Fr. Porträt eines Planeten. S. 7.*

<sup>62</sup> *Дюрренматт Фр. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 541.*

## ГЛАВА 13

### ОТТО Ф.ВАЛЬТЕР

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

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

проблемы его родного края самым непосредственным образом будут определять место действия, содержание и колорит его книг. Критики видят в этом параллель в творческой манере ряда значительных немецких писателей (Кёльн в творчестве Бёлля, Данциг в творчестве Грасса и т.д.), а также, конечно, Фолкнера, создателя Йокнапатофы; но важнее отметить, что швейцарская литература знает собственную и весьма органичную для нее традицию этого рода, от Бернского кантона в творчестве Готхельфа, вымышленных Зельдвилы у Келлера, Ингольдау у Инглина, Гюллена у Дюрренматта и т.д. О жизни Вальтера, которая внешне была бедна событиями, известно немного; он очень мало говорил о себе и нарушил это правило только в некоторых статьях и интервью, уже приближаясь к шестидесяти годам. Вместе с тем личные жизненные впечатления, начиная с самых ранних, очень важных для понимания его творчества, отразились почти во всех его книгах. Он вырос в богатой и уважаемой семье, но между родителями на деле не было согласия, и детство его счастливым не было. Отец, бывший заметной фигурой общественной жизни, владел типографией и небольшим издательством, выпускавшим журналы и книги консервативно-католического содержания. Сын Отто появился на свет девятым ребенком после восьми дочерей. Он должен был стать наследником фирмы и воспитывался соответствующим образом. Позднее Вальтер определил его как «дрессировка мужских добродетелей» и противился ему с детского возраста. Двенадцати лет он был отправлен в интернат. Позднее он вспоминал: «Я на три года попал в монастырскую школу Энгельберг, где я каждую ночь плакал в келье. Это было время, которое я воспринимал как сплошной ад, как тюрьму, как полное отсечение от относительно свободной жизни деревенского подростка, которую я вел до этого. Мир исключительно мужской, женщины в него не допускались. Даже моя мать не имела доступа, ведь она была “нечистой” женщиной. Т.е. патриархат в квадрате. Последовательное продолжение родительской дрессировки для воспитания мужчины — если понадобится, с помощью отцовского хлыста для верховой езды, — сильного мужчины, сына предпринимателя, офицера, руководящей силы общества»<sup>2</sup>. В интернате Вальтер начал, по его собственным словам, «бунтовать», добился исключения, был учеником книготорговца в Цюрихе, типографским учеником в Кёльне, затем стал работать в издательствах, в том числе, — с 1956 г. — в родительском «Вальтер-ферлаг», где вскоре стал руководителем всей издательской программы. Здесь Вальтер развернул широкую деятельность по публикации крупных современных немецких писателей — Андерша, Шнурре, Хайссенбюте-

ля, Воман, Яндля, Клюге и др., молодых швейцарских прозаиков, в том числе Бикселя, Штайнера, Марти; им издавалась и переводная литература, в том числе с русского языка, например, Бабель, имя которого будет встречаться на страницах его романов. Крупнейшим издательским предприятием Вальтера стал выпуск в свет собрания сочинений А.Деблина.

Эта бурная деятельность, которую Вальтер назвал позднее попыткой привить «прогрессивную литературную программу определенно консервативному предприятию»<sup>3</sup>, была непривычна для Швейцарии, к тому же не приносила дохода, и настолько противоречила предыдущей репутации издательства, что совет директоров предпочел расстаться с сыном основателя фирмы. В 1967 г., уже будучи известным писателем, Вальтер переходит в знаменитое в Германии издательство Лухтерханд, вместе с ним туда перешли как авторы многие молодые швейцарские писатели. Разрыв с семьей перерастал в разрыв со Швейцарией.

Литература окружала Вальтера с детства; обширная родительская библиотека была прочитана им в раннем возрасте (рассказывая об этом, он выделяет швейцарских писателей, немецких романтиков «от Брентано до Беттины фон Арним», «великих русских эпиков XIX в. — Толстого и прежде всего Достоевского, а также Лескова, Тургенева, Чехова и так далее»<sup>4</sup>. Первой побудительной причиной для своего писательства он называет все то же желание защититься от враждебного окружения и чувство протеста («язык как своего рода одежда, как защита от всесильного мира родителей и общества вообще»<sup>5</sup>).

Вальтер сформировался как человек левых убеждений, последовательный демократ и социалист, острый критик современной швейцарской действительности и оставался таким при всех изменениях в своих взглядах, ставших в значительной мере леворадикальными в 1960-е годы, в духе молодежного движения протеста и отмеченных изрядной дозой скепсиса по отношению к надеждам молодости в 1980-е годы. «Герои моей юности в лесу литературы, — писал он, — были люди безудержные, они остаются ими, может быть, и сегодня; одержимые, полные жизненных сил, битые писатели протеста»<sup>6</sup>. Он не принимал коммунистического учения в том виде, как оно воплощалось в жизнь в практике «реального социализма» (о чем высказывался редко) и становился с годами все более непримиримым противником правой опасности, фашистских тенденций, в том числе и внутри Швейцарии. За ним закрепилась слава писателя «ангажированного», хотя сам он к этому термину относился настороженно («Я опасаюсь старого, оправданного в свое время призыва Сартра к прямой политической ангажиро-

ванности литературы, который был очень правилен и принес много хорошего с точки зрения политической деятельности писателей, но мало — с точки зрения литературы»<sup>7</sup>). Свою «бунтарскую» позицию Вальтер подтверждал и в поздние годы; когда в 1983 г. состоялась его встреча с одной из сестер, католической монахиней, с которой он не виделся 20 лет, он повторил: «Да, я за протест, за сопротивление, за непослушание, я считаю непослушание прекрасным, добрым, некогда гражданским (bürgerlich) достоинством, которое гуря все больше и больше утрачивают»<sup>8</sup>.

Однако героя такого склада в книгах Вальтера нет. Он видел и изображал современную действительность не в плоскости социальных катаклизмов, а под углом зрения свободы личности как основы всех демократических институтов, защищая человека «единичного» от любого насилия и угнетения. Критик, комментировавший его встречи с сестрой, поэтессой-монахиней Сильей Вальтер, с удивлением отметил: «Пишущий социалист не был — как я предполагал — критически расчленяющим аналитиком, политическим программистом, поднаторевшим в риторике и до некоторой степени экстравертом, напротив, я воспринимал Отто Вальтера как чувствительного искателя слов, порой неуверенного и сдержанного, потом снова очень определенного, точного и в образах, и в построении фраз. Человек, на которого давит мир, но удерживающийся в нем, даже проектирующий для него утопии»<sup>9</sup>.

В одном, однако, в эти годы Вальтер остался жестко непреклонным: в отношении к религии. В присутствии сестры-монахини он повторил: «Я его не вижу, я не вижу никакого Бога! Это, может быть, трагично, но я его не ощущаю, я не вижу его. Сдается мне, что в своих божественных играх он давно забавляется другими мирами, пока мы тут заняты саморазрушением. Мы ждем какого-то пришествия... а катастрофа уже здесь, среди нас»<sup>10</sup>.

Первые выступления Отто Вальтера в печати относятся к 1956 г. Его литературная деятельность начиналась с рассказов, которые печатались в «Нойе цюрхер цайтунг». Успех, причем заметный, принес ему первый роман «Немой» («Der Stumme», 1959; русский перевод 1964).

Достаточно необычной была уже изображенная в книге среда — жизнь дорожников, прокладывающих шоссе в горах Юры, их тяжелый и опасный труд среди враждебной природы, скудный походный быт вдалеке от городских условий, напряженные взаимоотношения в бригаде, постоянно грозящие столкновениями между рабочими. Однако конфликт, лежащий в основе сюжета, носит не социальный, а подчеркнуто психологический ха-

актер. В бригаду прислан новичок, молоденький паренек по имени Лотар, немой, который оказывается сыном одного из членов бригады, рабочего-подрывника Ферро. Но это обстоятельство, за которым скрывается какая-то тайна, становится ясным не вдруг, и далеко не сразу открывается читателю подоплека сюжета: Лотар потерял дар речи еще в младенчестве, когда у него на глазах пьяный отец зверски избивал его мать: мать умерла, отец отбыл срок в тюрьме и сыном не интересовался. Такое сюжетное построение — медленное вхождение в сложные жизненные обстоятельства, которые в начале повествования представляются малопонятным ребусом, — будет характерно для многих книг Вальтера. Столь же характерна для них откровенно «сделанная» композиция; Вальтер словно смиряет свой талант и писательский темперамент, зажимая его в рассчитанную схему, которая не вырастает из кипения страстей и самой изображенной жизненной ситуации, а «наложена» на нее автором, хорошо знающим мировую литературу и ее формальные достижения, в том числе и самого последнего времени. Роман «Немой» начинается с хроникальной газетной заметки, в которой сообщается, что там-то и тогда-то (следуют точные данные) было найдено мертвое тело. Затем следует 12 глав, по числу ночей, проведенных новичком в бригаде, и по числу рабочих в бригаде, причем каждая глава состоит из событийного рассказа о ее жизни и работе и подглавки об одном из ее членов, написанной в форме «непрямого внутреннего монолога»<sup>11</sup>, но изложенного от второго лица единственного числа («В тот ветреный, холодный вечер, который ты наверняка еще не забыл...»); роман М. Бютора «Превращение», введший в современную литературу этот «диалогический» прием, вышел в свет в 1957 г.). У Вальтера этот прием призван не только раскрыть внутренний мир каждого из героев романа, но и представить события, описанные в нем, через разные, не совпадающие друг с другом точки зрения. Внимание автора сосредоточено на сложном конфликте между отцом и сыном, в котором трагически-нерасторжимо переплетены любовь и ненависть, надежда и отчаяние, добро и зло. Тайна (кто и кем убит?) раскрывается только на последней странице: погиб отец Лотара от взрыва, который произвел сам Лотар, но детективный сюжет не имеет большого значения, ибо причина смерти не вытекает непосредственно из поступков.

О жизни членов бригады за пределами действия в книге речи почти нет; мы можем только догадываться, что все они — бедняки, зарабатывающие свой хлеб насущный тяжелым трудом. Больше мы узнаем о жизни и внутреннем мире Лотара, отгороженного от людей своей немотой, человека смятенного, не могущего найти

свое место в мире, но самого чистого и самоотверженного из всех персонажей книги. Ему одному автор предоставляет возможность широко вспоминать свою жизнь (которую он не может выразить словами), причем воспоминания переходят в мысли о сегодняшних событиях, как правило, без всякого обозначения, «накладываясь» друг на друга (композиционный прием «сопоставления времен», который Вальтер будет применять и в дальнейшем). Узнав отца, которого он не видел много лет и о котором всегда думал со страхом и ненавистью, Лотар начинает испытывать к нему чувство жалости, хочет «пробиться» к нему, мучительно переживая невозможность этого. Отец совершает кражу, подозрение падает на Лотара («чужака»), и он берет преступление на себя, думая при этом: «так лучше и проще». Следует сцена «суда», написанная с явной игрой на «Аварию» Дюрренматта, — начавшись как пьяная анга, она приводит к гибели человека: Лотара «приговаривают» к самой неприятной и опасной работе — взрыву скальной вершины, мешающей прокладке дороги; Лотар выполняет ее безупречно, но отец не прячется в момент взрыва в укрытие, как положено, и погибает. Почему — остается не до конца ясным (был пьян? хотел покончить с собой?), но так или иначе — он гибнет как жертва. Это новая трагедия отзывается страшным криком: «Отец!» — Лотар заново обретает дар речи («слово из глубины души, из того прежнего времени»). Книга кончается опять-таки короткой хроникальной заметкой, в которой сообщается, что в полицию явился человек в рваной одежде, заявивший, что он убил своего отца.

Роман «Немой» внутренне стремится к «притче» и был, конечно, задуман как иносказание. Несмотря на его небольшой объем, изображенный в нем замкнутый мир бригады с бушующими в ней страстями — это модель Швейцарии или даже человеческого общества, вселенная со своими законами, в центре которой — человек, «зажатый» трагическим временем. В известном смысле слова все персонажи книги — «немые», они не в состоянии «выразить себя». Неоднозначность человеческой личности, ее неповторимость, сложность «жизненной ткани», которую недопустимо рубить с плеча, все это было частью мироощущений молодых писателей в конце 1950-х годов, когда уходили в прошлое условия, требовавшие упрощенной ясности решений и диктовавшие чернобелые краски («Поколение, которое вступало в сознательную жизнь уже после окончания второй мировой войны, потеряло вместе с верой в нацию веру в силу прямого изменяющего воздействия литературы»<sup>12</sup>). Роман построен так, чтобы в нем был значим не только каждый поворот сюжета, но и каждый оттенок

мыслей и чувств; авторскую манеру можно было бы назвать «интенсивной» (в отличие от стремящейся к внешней эпичности, «экстенсивной»); она рассчитана на внимательное чтение. В этом, а не только в месте и времени действия, описанной среде и т.д. роман принадлежит швейцарской традиции, несмотря на подчеркнутые новые формальные изыски. Роман имел успех, был отмечен в Швейцарии престижной премией, переведен на другие языки, по нему был сделан фильм; А.Андерш уже в год выхода в свет отметил его в статье под названием «Современная литература и мир труда». Через три года Вальтер выпускает новый роман «Господин Турель» («Herr Tougel», 1962; в русском переводе «Фотограф Турель», 1964).

В отличие от «Немого», «Господин Турель» написан от первого лица и построен как монолог главного героя, переходящий в записки, которые он пишет для своего оправдания и которые, впрочем, потом гибнут; роман начинается с того, что рассказчик, по профессии фотограф, приходит в свой родной город, который он покинул, когда ему было одиннадцать лет, через четверть века вернулся, потом снова ушел, а теперь опять вернулся; он странно одет, прячется от людей и рассуждения его не всегда ясны.

Испытывая новые композиционные приемы, Вальтер остается верным принципу замедленного включения читателя в обстоятельства действия. Появление незнакомого человека в небольшом городе вызывает всеобщее внимание и переполох, его обсуждают, узнают и не узнают, рассказывают о нем самые разные истории; жизнь города, раскрываясь перед читателем, оказывается полной тайн, в рассказах его жителей обнаруживаются непонятные логические провалы, ибо людям есть что скрывать. По словам самого Вальтера, сказанным позднее, «роман вращается вокруг основной проблемы — жизненной лжи, и представляет собой попытку, хоть и робкую, ее объективизации»<sup>13</sup>.

С этой точки зрения Каспар Турель противоположен Лотару Ферро из романа «Немой». Если Лотар честен и прямодушен, то Турель лжив по отношению к людям и самому себе. Лишенный возможности говорить, Лотар всегда правдив в поступках. Турель многословен и фальшив. Если в «Немом» множество точек зрения помогает разобраться в истине человеческих взаимоотношений, которые, по Вальтеру, всегда сложны и запутаны, ибо сложна и запутана человеческая жизнь, то Турель, защищая себя, сам выдвигает множество противоречивых версий своего поведения в прошлом, и автор предоставляет читателю выбирать между ними. Но независимо от того, какая версия верна, Турель предстает в них порождением швейцарской жизни, вовсе не благополучной и



благопристойной, как принято считать и как выглядит ее рекламный портрет.

Предыстория Туреля, собственно говоря, не имеет большого значения для основного действия. В центре его — история Элизабет Ферро, перешедшей на страницы этой книги из «Немого», сестры Лотара. Соотношение между романами не требует совпадения всех биографических данных; важнее, что Элизабет — это «венский вариант» Лотара, натура естественная и прямодушная, невинно-романтическая, верящая счастливым грезам и потому беззащитная. Соблазненная Турелем, она заперта своим дядей-стариком, у которого живет после смерти матери и который хочет, не боясь обвинений в кровосмесительстве, объявить будущего ребенка своим; он держит ее в подвале семь месяцев, где она умирает в родах — случай варварского насилия, казалось бы, невозможный в современной просвещенной Швейцарии, но описанный Вальтером как достоверный.

Два первых романа Вальтера, несмотря на их различия, часто рассматривались в критике вместе как книги о современной швейцарской действительности. В обоих глубинная проблематика связана с понятием человеческой личности, ее свободой и возможностью самораскрытия, отношением к правде и лжи, преодолением некоммуникабельности. Автор сам подталкивает к тому, чтобы эти книги воспринимались как дополняющие друг друга, связывая их именами (и характерами) героев и местом действия: в «Господине Туреле» перед нами тот же вымышленный провинциальный швейцарский городок в отрогах Юры, на берегу реки Ааре, в окрестностях которого работала дорожно-строительная бригада в «Немом»; автор назвал его «Яммерс» — от немецкого слова «Jammer» — «горе», «страдание» (своего рода пушкинское «Село Горюхино»). Общий колорит, однако, в «Господине Туреле» стал много мрачнее, социально-критические мотивы в нем заметно усилились, что отражает быструю радикализацию общественной позиции Вальтера в начале 1960-х годов. В описаниях города царит тревожная, нервная атмосфера, над городским пейзажем господствует мрачное здание цементного завода, засыпающего все в округе белой пылью; действие происходит в среде заводских рабочих, бедняков, населяющих окраины, бездомных, живущих на автомобильных свалках, неудачников, завсегдаев пивных. Здесь ложь обыденна, преступления повседневы, взаимопонимание — редкость. Сам Каспар Турель — не исключение, а правило. И книга кончается не прорывом героя к человеческой речи, как в «Немом», а гибелью того, кто более других достоин лучшей жизни.

В эти годы, время значительной политизации общественной жизни Швейцарии и острых дискуссий о проблемах литературы и свободе творчества, Вальтер начинает выступать в печати со статьями, которые неизменно писались им от имени поколения, ищущего свои, новые ориентиры творчества, даже если это не было сказано впрямую, причем молодой автор не отличался робостью и не стеснялся полемизировать с такими авторитетами, как Э.Штайгер, Ж.-П.Сартр, А.Камю. Наиболее программный характер для того времени носит статья «“Обязанность” литературы» («Das “Soll” der Literatur», 1966), написанная в ответ на призыв Фриша, обращенный к молодым: «Разве наша страна для ее писателей уже больше не предмет изображения?» В статье, написанной почтительно по отношению к автору, и одновременно наступательно-напористо, соглашаясь с Фришем в том, что касается его общественно-политической позиции, Вальтер задиристо оспаривал все, что можно оспорить в самой постановке вопроса: понимание Швейцарии как единого, внутренне недифференцированного целого, характер отражения этого «единого целого» в швейцарской литературе прошлого и «исчезновение» его в творчестве молодых, применение к искусству понятия «предмет изображения», подход к литературе с позиции должностования и т.п. Основой литературного творчества, по Вальтеру, должна быть связь писателя с его ближайшим окружением, «малой родиной»; писатель не описывает тему (Gegenstand), а стремится вдохнуть в нее жизнь и добыть из этого «куска жизни» «кусочек» познания; это может быть только тогда убедительно, когда соответствует собственному опыту писателя. «Политика» и «литература» не стоят в прямой связи друг с другом: «Чем выше художественный уровень литературы — этого искусства непрямого — тем больше ее общественное значение». Именно таким путем современная литература остается «в предполье» (Vorfeld): — «в предполье морали, религии, политики»<sup>14</sup>.

Следующая книга Вальтера появилась только девять лет спустя. Говоря о «долгой паузе», он называл и сложные взаимоотношения в «Вальтер-ферлаг», приведшие к разрыву, и переселение в Германию, связанное с переходом в издательство Лухтерханд, и напряженную деятельность в этом издательстве («Меня ожидала здесь масса работы, в течение пяти лет и по двенадцати часов ежедневно»<sup>15</sup>). Но он указал тут же и на причины творческие: «Я не мог найти метод, говоря литературным языком, для того, чтобы изобразить силу воздействия общественных структур, в том числе и на личные конфликты»<sup>16</sup>.

Роль одного из руководителей большого немецкого издательства, известного своими демократическими традициями, означала для Вальтера начало нового жизненного этапа. По его собственным словам, он «окунулся в высокополитизированное беспокойство» (Unruhe). Сторонясь нигилистических лозунгов, крайностей молодежного движения, тем более не принимая терроризма, волна которого поднялась в Европе во второй половине 1960-х годов, он все же пережил существенные изменения в своей жизненной и общественной позиции. Через его руки — как издателя — прошли книги Лукача, Маркузе, Адорно, Хабермаса, Дуркхайма, Элиаса. Он был знаком лично с этими политическими мыслителями и кумирами молодежи, как и с лидерами молодежного движения, печатал многие новинки молодежной «литературы протеста»: «1968 год я пережил как прорыв нового поколения, которое восстало во имя более высокой гуманности, чем существующая в нашем обществе. Все это имело для меня личное значение, я тем самым постепенно вышел из кризиса, который привел меня на край существования и который я мог преодолеть только с помощью психотерапии — центральный по важности, новый для меня опыт. Тогда, в конце 60-х годов, я сделал и новые политические выводы. Поначалу с большой долей скепсиса, но постепенно со все возрастающим интересом я занялся новыми идеями и движениями»<sup>17</sup>. То, что в Швейцарии на рубеже 1950–1960-х годов казалось «бунтом», перестало выглядеть таковым на фоне европейских событий 1968 г., многотысячных демонстраций и решительных политических требований «внепарламентской оппозиции», нигилистического ниспровержения искусства и культуры как охранительных институтов буржуазного общества. Вольно или невольно Вальтер многое воспринял от окружающей его радикальной атмосферы. Это сказалось в книге «Первые беспорядки» («Die ersten Unruhen», 1972), очень мало похожей на два его предыдущих романа.

Книга не имеет привычного жанрового определения и названа в подзаголовке «Конспект» («Konzept»). Повествование ведется от первого лица множественного числа («мы») и построено как монтаж разнообразных, часто оборванных на полуслове записей, выписок из энциклопедий и различных справочников, газетных заметок, статистических данных, официальных сообщений, кино- и театральных программ, предвыборных манифестов и многих других документов, охватывающих не только современную жизнь города, но и его историю. Это уже не тот Яммерс, который был описан в двух предыдущих книгах Вальтера, а благополучный современный город, модель процветающей буржуазной Швейца-

ри; новая жизнь города обосновывается так: «такая перемена! И все это за пятьдесят, двадцать лет! За десять, за пять!... Просто замечательно, как все выглядит. Манхаттан. Чикаго». Документы и цитаты частью подлинные, частью фиктивные; чтобы придать им документальную достоверность, в конце дается список источников, в котором есть и книги по истории Швейцарии, и сочинения Ю.Хабермаса, и газеты самых последних лет, и книга А.Хеслера «Лодка переполнена», и исследование Мансиллы «Фашизм и одномерное общество». Повествовательное «мы» может вначале восприниматься как знак летописца, создающего хронику своего родного города, но скоро выясняется, что за ним скрывается некая совокупность его жителей и в книге вовсе нет ни героев, ни завязки и развязки, ни действия, кроме разве движения истории, приводящего, по Вальтеру, к росту социальной напряженности в промышленной сфере, основе жизни всего города (читай: Швейцарии), столкновениям и кровавым беспорядкам во время выборов, на которых побеждают социал-демократы, естественно временно, но что все же дает надежду на «формы хозяйственной организации, стоящие на службе всех».

«Швейцарское Чикаго» оказывается на деле все тем же клубком непримиримых противоречий, отчаяния и преступлений, каким был Яммерс в предыдущих романах Вальтера, но увиденных более острым и беспощадным взглядом, не только на нравственном, но и на политическом уровне и в исторической перспективе. За повествовательным «мы» по ходу чтения все отчетливее встает крайне реакционная тенденция «большинства»: тупой консерватизм обывателей, почвенническая демагогия, ненависть к иностранцам-«чужакам», кичливое бахвальство своим богатством и традициями «старейшей демократии мира» ради использования ее в репрессивных целях, насаждения нетерпимости, ненависти, диктатуры. Как писал Вальтер, «книга рисует возникновение фашизма и терроризма в Швейцарии, в высокоорганизованном промышленном обществе»<sup>18</sup>.

Только в двух случаях нарушает Вальтер прием документального монтажа, избранный им, может быть, под прямым воздействием Дж. Дос Пассоса. Во-первых, при описаниях таинственной персоны, появляющейся на протяжении всей книги всего пять раз и каждый раз в новом облики, согласно тем образам, которыми наделила ее народная молва, сделавшая ее легендарной. На деле это — Барбара Ферро, появившаяся в городе сорок лет тому назад, образ, перешедший из предыдущих романов или даже, по Вальтеру, «реликт романного героя XIX в.». При всей неясности

ее истории, несомненно, что она умирает, оставаясь жить в сознании жителей города как персонаж ушедших эпох.

Второй случай связан с выходом на авансцену автора собственной персоной и носит менее игровой характер. Автор объясняет свой замысел (который, впрочем, и так достаточно ясен) как попытку составить хотя бы конспект целого — «гигантской движущейся скульптуры из сегодня и хода событий и клише и обрывков романтизированной истории и всеобщего сознания жителей Яммерса, обрывков разговоров, старины и стали, и песен и народных речений о войне, и почему, и что, и как много здесь мягко-фашистского или же просто тупости и насилия от демократического страха и рационализации и угнетения и фразы из Бытия и хромированной стали и государственно-политической зрелости и мусора».

Книга производит двойственное впечатление. С одной стороны, она показывает расширение писательского горизонта, несомненно возросшее мастерство Вальтера-стилиста, богатство доступных ему интонаций, в том числе иронической, прекрасное владение словом; в тексте есть множество выразительных зарисовок и точных формул. В то же время желание подменить «умирающий» роман документалистикой в духе широко распространенных в 1960-е годы идей, которым Вальтер явно следовал, не принесло успеха. Опыт этой работы еще раз доказал, в том числе и самому Вальтеру, что романное искусство не может существовать без героя и его судьбы, через которую художник выражает свое отношение к миру. «Первые беспорядки» представляют собой, в сущности, выразительно написанный злой памфлет на жизнь современной Швейцарии, к которой Вальтер относился все более критически, и в этом смысле книга занимает очень заметное место в ряду его публицистических выступлений того времени, но как художнику успеха она ему не принесла.

Вскоре после выхода «Первых беспорядков» Вальтер оставляет работу в издательстве Лухтерханд (которая не была легкой и бесконфликтной), в 1973 г. возвращается в Швейцарию, поселяется в Золотурне и целиком посвящает себя литературе. Вехами дальнейшей его биографии (если не считать книг, над которыми он работал тщательно и подолгу, как бы не торопясь) были события общественно-политической жизни, во многих из которых он принимал активное участие. Он принадлежал к тем, кто покинул Союз швейцарских писателей и создал в 1971 г. независимую «Группу Ольтен», был инициатором «Золотурнских литературных дней» — регулярных писательских встреч, проводящихся с 1897 г., вошел в число издателей вновь созданного «Журнала

писателей» («Zeitschrift der Autoren»); имя Вальтера приобретает в литературной и общественной жизни Швейцарии большой вес, к его слову прислушиваются, он чаще, чем раньше, выступает перед публикой. Но романы, написанные им во второй половине 1970-х — начале 1980-х годов, не имели такого отклика, как созданное им в первый период творчества. Все они связаны в той или иной степени с молодежной проблематикой, и все они носят следы преодоления творческого кризиса, поисков новой формы художественного выражения.

О романе «Одичание» («Die Verwilderung», 1977), Вальтер сказал, что он представляет собой в известном смысле «шаг назад»<sup>19</sup>, т.е. возвращение к повествованию с ясно очерченными героями, поставленными в определенную связь с общественными обстоятельствами. Однако Вальтер сохранил и перенес в новый роман некоторые композиционные приемы, испробованные им в «Первых беспорядках»: монтаж разных повествовательных элементов, среди которых есть и изложение утопических проектов «всеобщего счастья», и зарисовки обитателей стандартного дома, где живут «добропорядочные граждане», и выписки из исторических книг, и географические справки и т.д. В основе сюжета лежит попытка разных молодых людей, каждый из которых пережил жизненное крушение, начать новую жизнь, объединившись в «коммуну» (т.е. воплотить в Швейцарии ту форму социального и нравственного протеста, которая успела развенчать себя в Германии десятилетие назад). Через всю книгу проходят обширные цитаты из классической новеллы Готфрида Келлера «Деревенские Ромео и Юлия», образующие как бы контрастный фон для разворачивающейся на авансцене современной истории («словно роскошный золототканый ковер XIX в.»). Эпиграф взят из завершающей фразы той же новеллы Келлера: «...Но и как знак распространившегося падения нравов и одичания чувств». «Коммуна», обосновавшаяся в заброшенном доме на окраине Яммерса, быстро обустроивается, начинает существовать по своим законам. Городское население сначала почти не замечает ее, затем начинает относиться к ее членам с любопытством, позднее — частью с симпатией, но большей частью — с ненавистью, как к возмутителям спокойствия и нарушителям общественной морали, как угрозе своему будущему («Члены кооператива понимают его как часть социалистической практики, как, разумеется, еще малый росток будущего общества, устроенного по-братски и по-сестрински») <sup>20</sup>. Но выясняется, что розовые надежды на общее счастье на маленьком островке среди злого мира утопичны. «Коммуна», где все равны в своих правах и обязанностях, где «никто никому не принадле-

жит», в том числе и в любви, медленно, но верно разрушается изнутри в силу естественно возникающих в ее среде противоречий. Но все же она не успевает «самораспасться»; конец ее приходит после погрома, учиненного местными фашиствующими молодчиками. Завершается книга все же словами надежды, хотя и со знаком вопроса: «Но мы ведь будем действовать дальше?»

Книга была очень актуальна для Швейцарии, в которой общественные процессы, характерные для Европы второй половины XX в., проявляются, как правило, с десятилетним опозданием. Она интересна и тем, что в этой книге впервые появляется герой, которого в известной степени можно трактовать в автобиографическом ключе, — журналист средних лет (по сравнению с окружающей его в «коммуне» молодежью — пожилой человек), который работает над автобиографическим повествованием, но при этом никак не может решить, будет ли это «личностный» роман или «объективное» политическое исследование. Когда в тексте «Одичания» появляются рассуждения о будущей книге, читателю не всегда легко решить, чьи это мысли — героя романа, который пишет книгу о себе и своих друзьях, или самого Вальтера, рассуждающего о книге, которую читатель уже читает, — изящная интеллектуальная игра, часто встречающаяся у Вальтера в эти годы. Но при этом из-за того, что разные «авторы» накладываются друг на друга, трудно уловить зазор между прямолинейными идеями «коммунаров», отчаявшихся найти модус новой жизни, и позицией «взрослого» повествователя, знающего о жизни гораздо больше, чем они, что делает характеры, выведенные в книге, детски-наивными, а сам роман — далеко не всегда психологически убедительным.

Большая удача ждала Вальтера в книге «Как бетон прорастает травой» («Wie wird Beton zu Gras», 1979; русский перевод 1984). Книга писалась по горячим следам реальных событий — массового марша против строительства атомной электростанции, который состоялся в Ольтене 2 июня 1977 г.; мирная демонстрация была остановлена полицией с применением патрульных машин, вертолетов, дубинок, арестов участников и репрессий против них. Эти события остались заметным эпизодом в политической жизни современной Швейцарии, указывая на растущее противостояние государственной власти со стороны демократически настроенной молодежи (в 1980 г. произошли бурные молодежные волнения в Цюрихе).

Главное действующее лицо этой книги — «очень молодая женщина, почти ребенок» по имени Эстер. У нее есть старший брат, Ник, школьный учитель, и младший, Кони, еще школьник. Знако-

мая по предыдущим книгам Вальтера проблематика отцов и детей прослежена в этой книге в другой социальной среде: отец Эстер принадлежит к «среднему классу»; типографский рабочий, он дослужился до поста начальника цеха и ждет дальнейшего повышения; по своим взглядам и поведению он законопослушный бюргер, ни ему, ни его детям бедность не грозит.

Возможности личности перед лицом насилия — сквозная тема всего творчества Вальтера; здесь речь идет, однако, не о насилии человека над человеком, а о насилии над личностью со стороны репрессивного государственного аппарата.

Для молодых, неопытных героев книги этот день оказывается не просто школой жизни, но подлинным потрясением; однако не менее потрясает их реакция сограждан, общества, в котором кругами, как от брошенного в болото камня, расходится ненависть. После появления в газете статьи о демонстрации Ника увольняют из школы, Эстер, которая работает в банке, чувствует, как меняется отношение к ней сослуживцев: «у нее вдруг возникает ощущение, что она сходит с ума. Что у нее нет кожи. Она не была ко всему этому готова, и теперь, вдруг, куда ни посмотрит, все и все кругом стали какими-то агрессивными, да, и в банке, и в училище, везде». Но чужой для детей становится и семья, ибо отец принял сторону гонителей; страх, от которого Эстер теперь не может избавиться, приобретает для нее облик отца, который лицемерно доказывает ей, что он действовал правильно, ради их же пользы.

Развязка сюжетного действия неожиданна; Кони показывает ей ржавый танк, забытый военными на полигоне и приведенный им в полную боевую готовность. На этом «гигантском доисторическом звере» они врываются в город: Кони — на месте водителя и стрелка, Эстер — стоя в открытом люке, приветствуя горожан; прорвав полицейский кордон, они рушат здание ненавистной типографии, которая погубила их отца, сделав обывателем, и Ника, уволенного из школы.

Молодые люди, почти еще дети, ведущие танк на штурм государственных твердынь — это, конечно, своего рода «хеппенинг», но прежде всего психологический (и символический) знак бессильного протеста против миропорядка, установленного «отцами». Героиня фильма Антониони «Забриски поинт», знаменитого в то время, когда Вальтер работал над этой повестью, «взрывает» взглядом, исполненным ненависти, роскошный дом-дворец обманувшего ее богатея, но, зажмурившись и снова открыв глаза, она видит, что дом стоит, как и стоял раньше. Эта сцена объясняет лучше длинных трактатов психологию молодежного экстремизма 1960–1970-х годов. Но Вальтер заставляет свою юную героиню во



время стремительного танкового броска на Яммерс мучительно рассуждать, против кого они должны направить разрушительную силу своей ненависти («у власти нет лица»), а когда Кони спрашивает: «Мы теперь террористы?», она понимает, что проблема эта не так проста: «старое, чужое — оно победило Кони». Выхода нет, есть только отчаяние.

Повесть снабжена подзаголовком «Почти любовная история», смысл которого не конкретизируется. На последней странице говорится о любви Эстер «к свободе всех людей», но это вряд ли что-либо объясняет. Скорее смысл подзаголовка в особом отношении автора к своей героине — симпатии к ее чистоте и искренности, чувству справедливости, в щемящем сострадании к ее судьбе. Ни в одной из книг Вальтера вера в молодое поколение и надежда на то, что ему удастся решить неразрешимые ныне проблемы, не была выражена так непосредственно.

Следующий роман Вальтера «Удивление лунатиков на исходе ночи» («Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht», 1983) — также связан с молодежным движением, хотя и не непосредственно; проблематика его сдвинута в сторону старшего поколения, а действие происходит в литературно-редакционной среде.

Его главный герой, он же рассказчик — стареющий писатель по имени Томас Вандер, только что выпустивший в свет роман о писателе, носящем близкое ему имя Каспар Винтер, причем коллизии личной жизни героя все время переплетаются с коллизиями личной жизни автора. Перед нами как бы дважды «роман в романе», причем многое, начиная с созвучия имен (Томас Вандер — Каспар Винтер — Отто Вальтер), говорит о том, что этот роман автобиографичен, если не всегда в прямом, событийном смысле слова, то, несомненно, в смысле психологическом.

Томасу Вандеру 54 года (т.е. он ровестник Вальтера), он прожил жизнь профессионального журналиста-поденщика, хотя и удачливого, и только недавно стал свободным художником. К нему приходят молодые люди, участники антиатомного и экологического движения, привлеченные его книгой, герой которой делает решительный выбор в пользу активной политической деятельности, и потому считающие, что и он будет готов присоединиться к ним. Но это противоречит его намерениям быть отныне в стороне от политики и сохранять независимость, необходимую для литературного творчества. События принимают неожиданный оборот — он влюбляется в одну из активисток по имени Рут, добивается ее взаимности, подталкиваемый ее пытливыми вопросами, заново продумывает свои решения и поступки.

Выясняется, что Томас Вандер не в состоянии уйти от реальных «бытовых» проблем и человеческих трагедий, забыть о чувстве ответственности, о «пишущей братии», ее бесправном положении, вселили хозяев газет и журналов, гласной и негласной цензуре. Под влиянием Рут, которая иронически именует его «великим сторонним наблюдателем», он делает, наконец, свой выбор, тот же, что сделал и герой его книги Каспар Винтер, — дает согласие участвовать в коллективной акции протеста своих недавних коллег-журналистов против произвола редакторов, т.е. присоединяется к тем, кто готов будить «лунатиков» — обывателей, не видящих угрозы ни себе, ни всему миру. Он понимает, что жертвует всеми своими жизненными планами, но поступить иначе не может.

Книга еще раз подтвердила радикализм общественных и политических взглядов Вальтера. Но наибольший читательский успех принесли ей тонкие рассуждения о творческом процессе, идущем в сознании художника, о путях претворения «правды» в «поэзию» и сложном соотношении между ними. Эти страницы, занимающие основное место в романе, не только говорят о несомненном мастерстве Вальтера-писателя, но и свидетельствуют о его глубоких раздумьях о характере современного литературного творчества.

В романе есть эпизод, который на первый взгляд выглядит вставным. Вандер и Рут, счастливые тем, что они вдвоем, едут в Италию, чтобы вырваться из коловорота забот и сомнений (друзья воспринимают это как дезертирство с поля боя, хотя именно во время этой поездки Вандер примет свое решение). В кантоне Ури — самом древнем кантоне Швейцарской конфедерации — у них ломается машина, и ночь им приходится провести в старинном замке, превращенном в отель, высоко в горах. Они попадают здесь в странный и зыбкий мир, их окружают зловещие видения и снятся кровавые кошмары, они становятся свидетелями изуверского языческого жертвоприношения, которым руководит хозяин отеля. Утром, уезжая, они уносят с собой, несмотря на прекрасную погоду, ощущение глубокой тревоги и страха.

Это, конечно, не случайное отвлечение сюжета, а попытка обозначить глубинные причины взрывов насилия в современной Швейцарии, иррациональные истоки, питающие мракобесие и фашизм в просвещенном XX в. Нечто роковое и гибельное, скрывающееся за парадным фасадом благополучной жизни: параллель с творчеством Ф.Дюрренматта здесь несомненна. Противовесом этих тягостных, темных картин в романе становится образ снега, чистого и прозрачного, хотя и недолговечного: «Конечно, они знали, что сказочное счастье и снег — лишь мимолетность, надеж-

ды они с собой не несут. И все-таки и все-таки быть вместе, хотя бы и на одну ночь — это что-то вроде счастья».

Из высказываний Вальтера того времени следует, что автобиографический характер этой книги не случаен. Он написал ее, отложив на время большой роман, над которым работал с 1960 г., поскольку чувствовал, что «для такого многоголосого и обширного предприятия» у него «еще не хватает опыта»<sup>21</sup>. «Удивление лунатиков на исходе ночи» стало в известном смысле лабораторией, «опытным полем» для проверки некоторых важных для Вальтера идей (как, в сущности, и два других предыдущих романа) перед книгой, которую можно в полном смысле слова назвать для него итоговой. Хотя в самом «многоголосом и обширном предприятии» — романе, который вышел в 1988 г. под названием «Время фазана» («Zeit des Fasans»; предварительно он назывался иначе), — непосредственной автобиографичности не обнаруживается, — полон личными мотивами, и собственные высказывания Вальтера подтверждают его особое отношение к этому своему детищу. Говоря о том, что каждая новая книга воспринималась им как «важный отрезок жизни», он добавил: «Я теперь достаточно стар, чтобы знать, что у меня впереди не так много таких новых отрезков. Что писательство достигло той точки, когда оно становится жизненно-сущностным (existenziell), когда замысел требует всей личности»<sup>22</sup>.

«Время фазана» удивило многочисленных читателей Вальтера и заставило их изменить свое представление о его писательском облике. Автор небольших по объему, «интровертно» написанных произведений о современности, в основе каждого из которых лежало одно определенное событие, втягивающее в свою орбиту ограниченное количество действующих лиц, выступил с большим, на много сотен страниц повествованием, в котором действует множество самых разных героев на разных «социальных этажах», от безработных до государственных мужей, и речь в котором идет о судьбах Швейцарии на протяжении десятилетий или даже столетий ее истории. Весь предыдущий творческий путь Вальтера начал вырисовываться как подготовка к этому произведению, которое критики определяли как «решающий вклад в современный роман», «эпос», «мощная цельность» («ein starkes Ganzes»), «семейная сага и история страны», «опус магнум» и т.д., постоянно вспоминая при этом «Швейцарское зеркало» Майнрада Инглина.

Однако книга эта органично связана со всем творческим путем Вальтера. Еще в 1966 г., отвечая Фришу, он сформулировал свое писательское кредо в таких словах; «Я думаю, что творческий

процесс связан именно с тем, что комплексы и вопросы, которые вытеснены обществом из его сознания и отодвинуты в область молчания, должны быть — признаемся: в лучшем случае — образцово в нас выношены, пока они не смогут вернуться к общественности в облике изложенного на бумаге»<sup>23</sup>. «Время фазана» снимало полемику четвертьвековой давности: не потому, что Вальтер подошел к Швейцарии как к «предмету изображения», а потому, что «предмет» вызрел в нем. В то же время, это в определенном смысле «новый» Вальтер — по образной силе, пластичности описаний, психологической глубине характеров.

Несмотря на огромный исторический материал и желание быть «хронистом» своего времени, Вальтер не отказался от испробованных им ранее «нетрадиционных» приемов, составляющих арсенал современных повествовательных средств. Собственно действие романа, говоря формально, происходит в течение нескольких дней; Томас Винтер (почти тезка героя «Лунатиков»), давно живущий в Германии, проездом на французский курорт, (вместе со своей возлюбленной, берлинкой Лиз) оказывается на родине — не просто в Швейцарии, гражданином которой он является, но и в родном городе Яммерсе, в доме своего отца, где он родился и провел детство. Он не был здесь много лет; бывшие «швейцарские» воспоминания охватывают его, а случайно обнаруженная запись в старых бумагах, согласно которой его мать умерла не своей смертью, заставляет его искать семейную тайну, сознание которой всегда подспудно жило в нем. По специальности он историк, он и на отдыхе продолжает работать над диссертацией (которая ему никак не дается) о Швейцарии во Вторую мировую войну — предмет бесконечных дискуссий в Швейцарии на протяжении десятилетий, сложная и политически острая тема, затрагивающая основы швейцарского нейтралитета, или, шире, «швейцаризма». Оба исследования, личное и историческое, переплетаясь друг с другом, и составляют содержание романа, в котором нет последовательно развивающегося сюжета — его надо «складывать» из различных, по-разному написанных «рубрик» (историй отдельных действующих лиц, монтажа документов, исторических записок, статистических данных, военных донесений, финансовых отчетов, газетных сообщений, отрывков из древнегерманских саг и т.д.) — композиция, заставляющая вспомнить Дос Пассоса, родоначальника такого романного построения, и его трилогию «США». Хронология изложения смещена, временные планы переходят друг в друга, одни и те же события показываются с разных точек зрения, прошлое все время «накладывается» на настоящее, «остраняя» примелькавшиеся штампы. По мере

чтения становится ясно, что в основе романа — история могущественной династии Винтеров, которая в годы Второй мировой войны во многом держала в своих руках сталелитейную и военную промышленность Швейцарии, начиная с ее основателя, умершего в 1948 г. (заложившего основу своего состояния производством гребней для расчесывания волос), вплоть до наших дней, когда его бездетный потомок занят своей идентификацией.

Род Винтеров был многочислен, особенно в первой половине XX в. (у отца Томаса было пять братьев и сестер), и все его представители с чадами и домочадцами описаны на страницах романа, иногда менее, иногда более подробно, но неизменно выразительно, и за каждым из них стоит вариант швейцарской судьбы. Семейный дом, с многочисленными окружающими его постройками и службами, возведенный 150 лет назад, выглядит снаружи по-прежнему величественно, но внутри его царит упадок и запустение. В доме живет сестра Томаса, Грет, давно уже алкоголичка, с двумя детьми, и прислуга, оставшаяся с прежних времен, чувствующая себя почти частью семьи. Живет там еще и сестра отца Томаса, Эстер, но не в основном здании, а во флигеле, — старуха с лисьим личиком, передвигающаяся в инвалидном кресле, прожившая авантюрную жизнь, в которой было и замужество за англичанином, и жизнь с ним в Индии, и пребывание в других экзотических местах, и содержание «дома свиданий», и многое другое; считающая Муссолини гением, гитлеризм достойным восхищения, а сейчас призывающая США сбросить на Москву атомную бомбу, сохраняющая свои богемные привычки (пристрастие к алкоголю и табаку), знающая все обо всех и рассказывающая все обо всех, хотя и не известно, когда достоверно, а когда нет («недоуверенность ее как свидетельницы общеизвестна»). Ее брат Людвиг, дядя Томаса с отцовской стороны, тоже был фантазером, но совсем другого склада, гениальным выдумщиком, художником и изобретателем, одержимым идеей всеобъемлющего оружия, которое поможет установить на земле всеобщий мир, кончившим жизнь в психиатрической больнице. Их жизненные истории, воплощающие два разных проявления винтеровской сущности (читай: швейцарской буржуазии) в «неделовых сферах», описаны подробно и занимают много места в книге. Но главное в ней — «раскопки» Томаса в «катакомбах своего детства», обнажающие облик его отца Ульриха и его матери Лилиан, т.е. внутреннюю сущность семейного «дела».

Отец, Ульрих Винтер, возвышается над всем миром его детства, воплощая в себе добродетели деятельного мужчины: он воспитан, обходителен, распоряжается в семье как ее строгий патриар-

хальный глава, хранитель традиции, которому с радостью подчиняются и жена, и дети, и слуги; он — летчик, в войну — офицер высокого ранга, но далекий от солдафонства; в фирме — предприимчивый, но расчетливый руководитель. В 1936 г., пользуясь тем, что Швейцария сохраняла в политике нейтралитет, он устанавливает выгодные связи с фашистской Германией, удостоивается даже аудиенции у Гитлера. Рассуждая в устных беседах о Гитлере как о выдающемся деятеле, он в деловых отношениях сохраняет осторожность, и после 1945 г. получает возможность установить связи с новыми властями побежденной Германии и, пользуясь все той же идеей швейцарского нейтралитета, обновить выгодное сотрудничество, перейдя на производство электроники. Фирма под его руководством процветает. Мать, примерная супруга и католичка, воспитывает детей — речь прежде всего идет о наследнике Томасе — в таком же «мужественном» духе.

Но в памяти Томаса всплывают забытые им, или, вернее, вытесненные в подсознание (в романе многое построено по законам психоанализа, хотя имя Фрейда и не упоминается) воспоминания, которые говорят, что что-то в этой нарядной картине не так. Между его родителями на деле не было согласия, а в войну, когда мать при помощи прислуги давала приют беглецам, она изменила мужу с французом, бежавшим из концлагеря. Ульрих порвал с ней супружеские отношения, начал пить; он не был и мудрым отцом, а зверски избивал сына без всякого повода из своего рода воспитательного садизма; сын же не раз думал о самоубийстве. Мать оказалась сильнее характером, чем отец: она отправляет его на принудительное лечение, а в 1952 г., когда он, пьяным, упав с лестницы, сломал руку, не оказывает вовремя помощи и он умирает от эмболии, хотя обстоятельства смерти до конца не ясны и Эстер считает, что Ульрих был задушен. Когда же Лилиан после смерти мужа пытается взять руководство концерном в свои руки, выясняется, что Ульрих последние годы так плохо вел дела, что концерн разорен и уходит из рук Винтеров. Но самое страшное ждет Томаса, когда ему приходится убедиться, что он сам вместе с Грет задушил подушкой свою уже тяжелобольную мать (хотя все обстоятельства не ясны до конца и здесь: может быть, он только подумал об этом, но для него, как и для автора, желание в данном случае равносильно действию). С тех пор что-то осталось внутри него, как «запруда», и ему приходится носить в себе «горькую тайну импотенции».

Полный провал памяти у Томаса объясняется в романе тем, что после смерти матери он пережил сильнейшее потрясение и впал в беспамятство; объяснение не слишком правдоподобное, но

автора это не смущает, ибо за семейной историей стоит более общий и широкий план повествования — история страны, где, по мнению Вальтера, есть многое, что должно быть заново исследовано и понято, где многое замалчивается.

Символика дома привычна и традиционна для швейцарской литературы. Жизнь династии Винтеров, которая медленно и затрудненно «реконструируется», вслед за поисками Томасом своего прошлого, представляет собой парадигму страны, отношение к которой у Вальтера осталось критическим и тревожным. В этом «показательном швейцарском романе» («exemplarisch», частый эпитет к роману в печати) не случайно упоминаются герои древнегреческого мифа об Атридах; в сущности, все взаимоотношения основных действующих лиц построены по этому мифу: Ульрих выступает как Агамемнон, Лилиан как Клитемнестра, Грет — как Электра, а сам Томас — как современный, бессильный Орест. Миф, однако, берется не в своем вневременном значении, не как рок, судьба, предначертанная свыше, а в смысле нравственно-историческом: речь идет о борьбе матриархата (материнского права, женского начала) с патриархатом (отцовским правом, мужским началом). Путь Ульриха есть история крушения идеи силы в жизни и в политике, образ Лилиан двойтся, ибо в ней, наряду с женским началом — семейного очага добра, сострадания, — была и вторая сторона, «мужская», которая позволила ей поднять руку на мужа, сделала ее ненавистной для детей и погубила ее. Осознание своей причастности к темным тайнам, скрывающимся за швейцарской благополучностью и стабильностью, стало ценой возвращения Томаса на родину.

Жизнь Швейцарии, не только современная, но и предыдущих десятилетий, включая довоенное, принадлежит к тому новому, что появилось в этом романе Вальтера. Как и все в нем, оно «реконструируется» из многочисленных искусно скомпонованных описаний, воспоминаний, газетных сообщений и т.д. Конечно, это «фон» для основного («семейного») действия, которое в книге получилось сильнее, чем историческая линия сюжета, но фон активный, без которого не мог бы существовать сам замысел поисков Томасом своей идентичности. Осматривая город, в котором он давно не был, встречая старых знакомых, которых он не сразу узнает, Томас заново вглядывается своих сограждан, их обычаи и привычки; перед ним возникают и картины общественной жизни, сложные отношения между предпринимателями и рабочими, жестокость хозяев промышленности, локауты, демонстрации безработных, расстрелы их участников, судебные процессы над ними (организованные в том числе и концерном Винтера); он окунается

в политические страсти, сегодняшние и вчерашние, в историю «Национального фронта» и других националистических обществ, их расправ с инакомыслящими и «чужаками».

Среди многочисленных персонажей, с которыми встречается Томас, два имеют особое значение и каждому из них посвящена особая «рубрика». Это, во-первых, Зепп, слуга Ульриха, один из его солдат Первой мировой войны, которого он приблизил к себе и вовлек в «Национальный фронт»; живущий бобылем, необразованный и невежественный, но сохраняющий крестьянский «здравый смысл» и, когда надо, оставаясь себе на уме, он в семейных ссорах всегда принимает сторону Ульриха, подчиняется ему во всем, так же безотказно участвует в разгоне демонстрантов, избииении безработных, расстрелах и убийствах, представляя собой одного из тех, на кого правые силы могли и могут и сегодня опираться в самые решительные минуты активных действий. Проблема не новая для книг Вальтера (об угрозе фашизма в Швейцарии он писал открыто и бескомпромиссно уже в «Первых беспорядках»), но первый образ такого рода, выписанный колоритно и сильно, один из наиболее удавшихся в романе.

Второй персонаж противоположен ему — Андре Рупп, друг молодости Томаса, учитель, не сделавший карьеры, по своим взглядам «умеренный анархист»; он мог бы быть назван «социалистом» или «коммунистом», это мало что изменило бы; он представитель «левых» взглядов вообще, выразитель «здорового» материалистического понимания истории. Он и Зепп постоянно оказываются по разные стороны баррикад — в том числе, и в прямом смысле, когда речь идет о забастовках или антивоенных демонстрациях. При этом в системе образов Андре остается чаще всего в роли информатора, а не участника, комментатора, а не идеолога; автор «персонифицирует» в нем некую «научную» точку зрения на события и на их исторический смысл, которая, однако, не всегда совпадает с авторской, поскольку в ней не раз обнаруживается упрощенно-догматический подход. Если представить себе нравственные поиски Томаса в системе координат «романа воспитания», то и Зепп, и Андре окажутся его «воспитателями» (каждый, естественно, на своем уровне) с диаметрально противоположными знаками.

Есть еще один персонаж, которому посвящена специальная «рубрика», — главнокомандующий армией швейцарской конфедерации, генерал Гизан, реальное историческое лицо, трактовка которого имеет самое непосредственное отношение к вопросу о «непреодоленном швейцарском прошлом» (Фриш). По конституции Швейцарии главнокомандующий выбирается парламентом



временно, в условиях особой опасности для государства; он единственный, кто носит звание генерала, и в ряде вопросов получает экстраординарные полномочия. Как воспользовался ими генерал Гизан?

Рубрика состоит из заметок Томаса (это — тема его диссертации), снабженных многими вопросами по поводу непроясненных фактов истории, а также вопросами к самому себе. Генерал Гизан был популярен в народе и остался таким до конца войны, несмотря на многочисленные обвинения со стороны приверженцев Гитлера и Муссолини в нарушении принципов нейтралитета, и был стоек в утверждении независимости страны перед угрозой нападения со стороны фашистской Италии и Германии. Томаса больше всего занимают три действия Гизана: тайное соглашение с Францией, которое он заключил в 1939 г. за спиной парламента, секретная речь на легендарном Рютли перед высшим офицерством после капитуляции Франции в 1940 г., когда Швейцария оказалась окруженной фашистскими государствами со всех сторон и нападение на нее стало реальным, и выдвинутая там концепция Швейцарии как «Альпийской крепости», которая должна быть готова сражаться с любым врагом до последнего солдата. Во всех этих действиях можно обнаружить и превышение полномочий, и неоправданный риск, и нереальность замысла; Томас находит у генерала и высказывания достаточно реакционного толка, противоречащие его славе «отца нации». В собранных Томасом материалах образ Гизана двойится: то он похож на Вильгельма Телля, то он — узурпатор власти.

Все это, однако, давно и широко известно; о политике Швейцарии в предвоенные и военные годы, складывавшейся из тактических уступок странам «оси» и демонстрации беззаветной готовности защитить себя военными средствами, о симпатиях швейцарской крупной буржуазии к Гитлеру и Муссолини, о предательской политике швейцарских властей по отношению к изгнанникам из гитлеровской Германии, о демагогии лозунга о «переполненной лодке» и т.д. давно уже спорят ученые на страницах фундаментальных академических исследований. Поиски Томаса в тайнах швейцарской истории — автор особо подчеркивает это — не принесли ничего нового, в отличие от того, что ждало его в истории семейной. Есть явная незавершенность, уход от исчерпывающих формул и в других местах книги, где речь заходит о политике высокого уровня. Это больше всего дало основание рецензентам писать что перед ними «лежит не законченное романное повествование, а скорее штабель или гора из эпического материала, собранного, систематизированного и рассортированного»<sup>24</sup>. Но можно

предположить, что такая незавершенность входила в намерения автора: его целью было, очерчивая контуры эпохи, показать, как много еще остается в ней непроясненного. Ему ясна также и смена эпох, ибо концепция Гизана («Швейцария будет существовать до тех пор, пока последний ее солдат будет в состоянии нести сквозь бурю знамя с белым крестом на кроваво-красном поле по снежной пустыне Альпийского вала» — пафосный лозунг, гротескно спародированный Дюрренматтом в «Зимней войне в Тибете») не соответствует его представлениям о Швейцарии сегодня. Когда Томас обсуждал этот вопрос с Андре, тот рассмеялся: «Я давно презираю любые попытки предотвращения конфликтов военными способами. Генералы сами по себе способны только на лжеполитику».

Объяснение названия романа («Время фазана») можно найти только в одном небольшом эпизоде, собственно говоря, вставной новелле, спрятанной в глубине действия, в главе, названной «Время охоты». В августе 1945 г., т.е. уже после войны, но до трагических смертей в доме Винтеров, четырнадцатилетняя Шарлотта, другая сестра Томаса, нашла в лесу умирающего золотого фазана-подранка, выходила его, и прекрасная, редкая птица, находившаяся под защитой закона (и с тех пор в этих краях исчезнувшая), хотя и вернулась в лес, приходила к своей спасительнице, как ручная. На охоте, которую отец устраивает для делового партнера, тот убивает ее, и охотничья собака приносит окровавленную тушку к ногам Шарлотты, прибежавшей защитить свою любимицу. Отец, понимая, что для «неконтролируемых чувств» не может быть места, когда речь идет об успехе или провале охоты, командует продолжать стрельбу.

Этот эпизод вносит в характеристику воинственного («мужского») начала еще одну, «экологическую» окраску — противостояние человека природе (которая в «Немом» выглядела враждебной ему), уничтожение людьми среды обитания; но смысл эпизода, давшего название роману, конечно, шире, хотя, как это часто бывает у Вальтера, однозначно ясной расшифровки его в тексте найти невозможно. Определение второй половины XX в. как времени «охоты», «погони», «облавы» часто встречается в современной литературе; понятие «время фазана» иронически противопоставлено ему. «Время фазана» еще не наступило, лучших и достойнейших еще убивают походя, ради «дела» или «забавы», сильные еще преследуют слабых, войны и насилие еще не ушли в прошлое.

Особое место в книге занимает спутница жизни Томаса, Лиз; она представляет взгляд на швейцарские проблемы «извне» (раз-

личия между швейцарской и немецкой культурами неоднократно обсуждаются на страницах романа). В сюжетном действии Лиз участия не принимает: не пожелав остаться с Томасом в старинном доме Винтеров, она одна уезжает на курорт в южной Франции; но они постоянно переписываются, и именно Лиз выполняет в романе роль психоаналитика, целителя, не в медицинском, а в человеческом смысле, который выслушивает рассказы Томаса о его страхе и сомнениях, направляет его поиски, отрицает власть судьбы, заставляет искать разгадку, понимая, что, спускаясь в подвалы дома, он направляется в катакомбы своего детства, хотя открытие Томаса было для нее, как и для него, полной неожиданностью. Увидев ее у своей постели, потрясенный Томас именно ей начинает свою исповедь, вырвавшись из немоты — так же, как и в первом романе Вальтера потрясение вернуло немому Лотару дар речи. За этим прорывом внутренней «запруды» открывался путь к выздоровлению, путь к себе самому и своему счастью. Упадок дома Винтеров не увлек его за собой, и недаром автор видел в нем с детских лет умение действовать наперекор обстоятельствам, даже противоречить всемогущему отцу.

Финал романа, несмотря ни на что, «открыт будущему» — там, где он касается личности главного героя.

Последние годы жизни Вальтер был тяжело и мучительно болен раком легких. Он выпустил в свет еще одну небольшую повесть «Потерянная история» («Die verlorene Geschichte», 1993), где перед нами по-прежнему город Яммерс, стоящий на реке Ааре, где действует брат Лотара Ферро, где Вальтер, в известном смысле, возвращается, хоть и на другом уровне, к проблематике своего первого романа «Немой». Это попытка проникнуть во внутренний мир человека, ненавидящего «чужих», понять его «язык», найти в нем причины, побуждающие его поступить так, а не иначе. Вальтер еще раз подтвердил приверженность основным темам своего творчества: протест против насилия и несправедливости, преодоление одиночества человеческой личности, вера — несмотря ни на что — в молодые силы, непоказной, лишенный ограниченности и чванства, демократический швейцарский патриотизм.

<sup>1</sup> *Pulver E. Sprachkünstler und Moralist // Neue Zürcher Zeitung. 1994.27.9.*

<sup>2</sup> *Walter O.F., Walter S. Eine Insel finden. Gespräch. Moderiert von Ph. Dätwyler. Zürich, 1983. S. 33.*

<sup>3</sup> *Das Ende des Buchzeitalters? Peter André Bloch, Ernst Reinhardt und Theo Tschopp in Gespräch mit Otto F. Walter über seine verlegerische Arbeit // Walter O.F. Gegenwart. Aufsätze, Reden, Begegnungen. Zürich, 1988. S. 216.*

- <sup>4</sup> *Walter O.F., Walter S. Eine Insel finden...* S. 27.
- <sup>5</sup> *Ibid.* S. 30.
- <sup>6</sup> *Walter O.F. Notiz zu Hugo von Hofmannsthal «Brief des Philipp Lord Chandos an Francis Bacon» // Walter O.F. Gegenwart.* S. 16.
- <sup>7</sup> *Walter O.F. Das «Soll» der Literatur // Walter O.F. Gegenwart.* S. 19.
- <sup>8</sup> *Walter O.F., Walter S. Eine Insel finden...* S. 59.
- <sup>9</sup> *Ibid.* S. 8.
- <sup>10</sup> *Ibid.* S. 63.
- <sup>11</sup> *Otto F. Walter im Gespräch mit P.A.Bloch // Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache / Hrsg. von P.A.Bloch. Bern; München, 1971. S. 147.*
- <sup>12</sup> *Walter O.F. Das «Soll» der Literatur // Walter O.F. Gegenwart.* S. 26.
- <sup>13</sup> *Es hat sich etwas verändert... W.Martin Ludke im Gespräch mit Otto F. Walter // Walter O.F. Gegenwart.* S. 230.
- <sup>14</sup> *Walter O.F. Das «Soll» der Literatur // Walter O.F. Gegenwart.* S. 26.
- <sup>15</sup> *Es hat sich etwas verändert... // Walter O.F. Gegenwart.* S. 230.
- <sup>16</sup> *Ibid.* S. 231.
- <sup>17</sup> *Walter O.F., Walter S. Eine Insel finden...* S. 41.
- <sup>18</sup> *Es hat sich etwas verändert... // Walter O.F. Gegenwart.* S. 234.
- <sup>19</sup> *Ibid.* S. 236.
- <sup>20</sup> *Walter O.F., Walter S. Eine Insel finden...* S. 66.
- <sup>21</sup> *Walter O.F. Mein Leben — zu Lebzeiten // Walter O.F. Gegenwart.* S. 246.
- <sup>22</sup> *Ibid.* S. 246.
- <sup>23</sup> *Walter O.F. Das «Soll» der Literatur // Walter O.F. Gegenwart.* S. 24.
- <sup>24</sup> *Krättli A. Kein «Schweizerspiegel» — eben darum exemplarisch // Schw. Monatshefte. 1988. H. 11. S. 938.*

## ГЛАВА 14

### ВАЛЬТЕР МАТТИАС ДИГГЕЛЬМАН

Духовную ситуацию в Швейцарии 60–70-х годов XX в. точно и лаконично охарактеризовал человек, напрямую даже не относящийся к сфере духовной жизни, — не поэт, не прозаик, не философ, а чиновник: некий федеральный советник Грабер в 1970 г. сказал на симпозиуме, собравшем швейцарцев, живущих за границей: «Мы слишком много думали об экономике и слишком мало о человеке»<sup>1</sup>.

«В стране, где слишком мало думают о человеке, демократические установления не могут нормально функционировать»<sup>2</sup>, — прокомментировал эту фразу Отто Оберхольцер, автор статьи «Современная литература Швейцарии»<sup>3</sup>.

Сходные высказывания о Швейцарии 1960–1970-х годов можно найти и в творчестве самых именитых авторов как в самой Швейцарии, так и в ФРГ (культурная жизнь этих стран имеет множество связей; иному начинающему швейцарскому автору достаточно было издать свое произведение в ФРГ и получить доброжелательные отзывы прессы, чтобы быть признанным у себя на родине). Среди общих черт культурной и духовной жизни этих стран того времени необходимо упомянуть процесс политизации, характерный и для большинства других государств западного мира. Этот факт имеет непосредственное отношение к писателю, о котором пойдет речь в данной главе, — Вальтеру Маттиасу Диггельману (Walter Matthias Diggelmann, 1927–1979), составившему себе репутацию одного из самых политизированных (или, как тогда говорили, «ангажированных») авторов, чей творческий пик пришелся именно на этот период.

Человек трудной судьбы (в разных вариантах отразившейся в его произведениях), он сделал одним из главных мотивов своего творчества разлад яркой, неуступчивой личности с окружением, конфронтацию с тем самым миром, где «слишком мало думают о человеке». По силе гражданского чувства, по вовлеченности в процесс преодоления общественных недугов, по темпераменту и энергии, затраченной на борьбу с национально-историческими

мифами, по всей духовной направленности своих произведений он близок таким швейцарским авторам, как Курт Марти, Йорг Штайнер, Хуго Лёчер, Урс Видмер, Альберт Эрисман, как писатели ФРГ, чья муза столь политизировалась в упомянутые десятилетия, — Г.М.Энценбергер, М.Вальзер, не говоря уже о таких вершинных фигурах, как М.Фриш в Швейцарии или Г.Белль и Г.Грасс в ФРГ.

Внебрачный ребенок служанки, попавшей в Цюрих из деревни, Диггельман пережил немало унижений и обид, что отразилось позднее в его творчестве. Он рос в сиротских домах, у приемных родителей, у вернувшейся в деревню и вышедшей замуж за батрака матери. В 1943 г., прервав из-за недостатка средств обучение в «реальном училище», он становится учеником и подмастерьем у своего дяди-часовщика в Цюрихе. А уже в следующем году, в возрасте 17 лет, совершив незначительную кражу, в страхе перед наказанием (но и с жадой приключений) он бежит в Италию, откуда его как «рабочего — не немца» депортируют в Дрезден и до конца войны держат в немецких тюрьмах. После крушения «третьего рейха» Диггельман возвращается на родину, где попадает под надзор полиции, а потом, подобно грассовскому Оскару Матцерату из романа «Жестяной барабан», ненадолго оказывается в психиатрической лечебнице. С 1947 г. он занимается случайной работой: строитель, портье в отеле, чистильщик медной посуды в ресторане.

К этому периоду относятся первые литературные опыты автодиакта Диггельмана. К 1953 г. в корзину выброшены 17 романов и 12 пьес. И снова бесконечная смена занятий: ассистент режиссера в Цюрихском драматическом театре, работа в дирекции военных аэродромов, на цюрихском радио, в рекламном агентстве. В 1962 г. во время прохождения военной службы Диггельман в результате тяжелой аварии становится инвалидом. Отныне он занят почти исключительно литературным трудом, если не считать коротких эпизодов журналистской работы в «Цюрхер вохе», «Нойе прессе» и т.д.

С конца 1950-х годов выходят его первые художественные произведения, еще незрелые и не привлекшие особого внимания — роман для юношества «Мальчишки из Гранд-Диксанса» («Die Jungen von Grande Dixence», 1959), не очень удачный роман «Истории об Авеле» («Geschichten um Abel», 1960), радиопьеса «Сандра», сборник рассказов «Счет» («Die Rechnung», 1963); в них уже возникают некоторые сюжетные мотивы, которые станут центральными в его главных, принесших ему известность произведениях.

Начать разговор о художественной ценности (и просчетах) его творчества, о смысле его тогдашней политической ангажированности правомерно с романа «Наследие» («Die Hinterlassenschaft», 1965), который остался наиболее важным, эстетически завершенным, да и просто интересным его произведением. Помимо эпиграфа из Киркегора, роману предпослано несколько слов «От автора»: «Хотя эта история разыгрывается в Швейцарии, она не является ни обвинением швейцарцам, ни оправданием тех немцев, которые участвовали в массовых убийствах. Как швейцарский гражданин, живущий в этой стране и называющий ее по имени, вместо того чтобы конструировать параболу (явный намек на «Андорру» М.Фриша; в тексте романа есть и более язвительные высказывания такого рода. — *И.М.*), я, тем не менее, полагаю, что большая вина не делает меньшую меньше»<sup>4</sup>. Здесь заявлены некоторые существенные для понимания романа принципы: отказ от метафоры, иносказания, прямое признание, что речь идет о Швейцарии, о ее недавнем прошлом и настоящем; в этом недавнем прошлом есть, по мысли автора, позорные страницы. «Большая вина» (фашистской Германии) не делает менее значительной вину определенных кругов швейцарского общества, запятнавших себя так называемой «политикой в отношении беженцев».

Диггельман обращается к теме, волновавшей в те годы многих его швейцарских и немецких коллег, ставшей предметом публичной дискуссии и научных исследований<sup>5</sup> и нашедшей воплощение во множестве произведений, в том числе в «Андорре» Фриша.

Героем и в значительной части произведения рассказчиком Диггельман выбирает молодого человека по имени Давид Боллер. После смерти деда, которого он считал своим отцом, Давид из бумаг умершего (это и есть «наследие») узнает, что на самом деле его отцом был немецкий еврей, женившийся на швейцарке, дочери его деда, работавшей в начале 1930-х годов прислугой в Германии. Когда после прихода к власти в Германии нацистов молодая пара с ребенком попыталась перебраться в Швейцарию, им это не удалось, причем главным образом по вине швейцарцев, не пожелавших пустить в страну еврея-беженца. Спасти — да и то тайком — удалось только ребенка, притом старик долго прятал его: в 1936 г., когда Давида тайными тропами доставили в Швейцарию, ему исполнился год, и до 1946 г. его никто не видел и не подозревал о его существовании.

Старый Болер держал мальчика в неведении относительно его происхождения, судьбы родителей и их трагического конца. Давид рос, не зная собственного прошлого и не очень интересуясь недавней историей Швейцарии. «Наследие», «наследство», остав-

ленное сыну-внуку, представляло собой документы, вырезки из прессы тех лет, тщательно подобранные материалы, из которых вырисовывалась реальная политика швейцарских властей по отношению к еврейским беженцам из Германии и других европейских стран.

Потрясенный Давид понимает завещание деда как наказ следить хранившиеся в ветхих папках документы достоянием гласности. «Наследство» меняет не только образ жизни юноши, но и весь строй его мыслей, структуру личности. Давид демонстративно объявляет себя евреем и начинает собственное расследование: он хочет не только узнать историю родителей (погибших в концлагере), но и понять правду о прошлом в более глубоком историко-философском и моральном смысле.

Старый Боллер отдал в молодости дань коммунистическим идеям, был одним из ведущих деятелей швейцарского рабочего движения (рядом с портретами умерших родителей он хранил портрет Ленина, который Давид без малейшего пиетета выбрасывает). Потом Боллер-старший отошел от увлечений молодости, прослав среди немногочисленных местных коммунистов «рenegатом» (та же участь постигла, к примеру, едва ли не всех героев немецкого писателя Альфреда Андерша, порывающих, как и сам автор, с марксизмом). Боллер открывает для себя нечто гораздо более важное, чем полные интернационалистского пафоса, но абсолютно далекие от жизни лозунги: роль доброго поступка. Он понял, что можно придать собственной жизни смысл, помогая тем, кто нуждается в помощи. Чужим людям он помогает обосноваться в Швейцарии, хотя спасти собственную дочь и ее мужа оказывается ему не под силу.

Юноша зовет себя отныне не Давид Боллер, а Давид Фенигштейн (по фамилии погибшего отца) и демонстративно, вызывая шок у окружающих, представляется: «Я еврей». Даже на вопрос: «Кто вы по профессии?» он отвечает: «Я еврей». Для Давида это как объявление войны изолганности и равнодушию окружения, с которым он, как Дон Кихот, решает сражаться в одиночку. «Наказ» деда он воспринимает почти в экзистенциалистском духе, как «здание», возложенное на него собственной совестью, как дело, за которое он держит ответ только перед самим собой. Он преображается даже внешне. Один из немногих его доброжелателей замечает: «Даже лицо его изменилось до неузнаваемости...»

Его новая жизненная позиция и цель встречают отчаянное сопротивление со стороны самодовольного, не желающего ничего вспоминать окружения. В полиции, куда он приходит за разрешением на право носить оружие и где первым делом сообщает, что



он еврей, его немедленно и в лучших традициях обзывают «еврейской свиньей» и жестоко избивают. Он пытается вызвать у людей раскаяние, но натывается на безразличие или озлобление. Полицейские интересуются, зачем ему оружие: разве ему кто-нибудь угрожает? На что он с вполне рассчитанным вызовом отвечает: «Я же тот, кто на границе отправил назад тысячи еврейских беженцев: в 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943; в 1944 уже никто не приходил, все погибли... А теперь эти... эти... из Берген-Бельзена и Освенцима снова здесь, и никто не запрещает переходить им границу. Господи, говорю я, Господи, что же это за порядки такие, почему вы пускаете их сюда? Теперь они меня преследуют...»

Полицейскому чину и в голову не приходит поинтересоваться, в каком же это возрасте юный Давид мог охранять во время войны границу. Симулируя некую разновидность безумия, Давид, впрочем, напоминает не столько шекспировского Гамлета, сколько более близкого ему исторически и географически персонажа из драмы В.Борхерта «Там, за дверью»: их объединяет не только доведенная почти до гротеска экспрессивность поведения и лексики, но прежде всего неистовость в поиске правды и стремление постичь причины катастрофы. Как и герой Борхерта, Давид сталкивается с «улыбающимися полковниками», посылавшими на смерть юных солдат, а сейчас желающих одного: все забыть, и прежде всего собственную вину.

Роман Диггельмана, таким образом, вписывается в литературу «расчета с прошлым», с которой связаны главные художественные достижения послевоенной немецкой литературы (в обоих тогда существовавших германских государствах). Начиная с пьесы Фриша «Опять они поют...», тема эта звучит и в Швейцарии.

Повествовательная перспектива в романе все время меняется: Давид то рассказывает о себе сам, то предстает, увиденный глазами друзей и недругов. Диггельман охотно пользуется приемом монтажа: повествование о жизни Давида после смерти деда чередуется с эпизодами прошлого, с историями о его погибших родителях; эпическая тональность уживается с фактографией; рассказ о «расследовании», которое берет на себя Давид, подкрепляется обширной цитацией документов, создающих вполне аутентичный фон вымышленного повествования. Факты, собранные в досье старого Боллера, снимают мифологический налет с реальных событий. Диггельман монтирует документы аутентичные (например, газетные статьи тех лет) и фиктивные, в частности, переписку Боллера со своей дочерью. Из пожелтевших бумаг на юного Да-

вида смотрит скорбное лицо его обреченной матери, которая, будучи полноправной гражданкой Швейцарии, решает разделить судьбу мужа-еврея. «Ни одна страна не хочет принять нас, — пишет она отцу в 1935 г., — ни Англия, ни Франция, ни Испания, ни Швейцария...»

Через всю их переписку красной линией проходит мотив спасения ребенка — мотив, заставляющий вспомнить и Фриша, и Андерша с его романом «Эфраим». Мотивы вины и ответственности (в том числе и за нежелание из карьерных или иных соображений воспользоваться любой возможностью и вытащить из лап смерти самых близких людей) определили нравственный смысл послевоенной немецкоязычной литературы, ее высокий эτικο-эстетический уровень. Решение этой темы у швейцарских писателей отразило специфику исторической ситуации маленького нейтрального государства, испытывавшего чудовищный нажим со стороны зловещего северного соседа, и страх перед ним.

Диггельмана и его героя более всего занимает проблема морального равнодушия, возведенного в ранг государственной политики. Одним из роковых решений швейцарских властей было требование, чтобы немецкое правительство особым образом помечало паспорта беженцев-евреев. Так родилось соглашение, что в еврейских паспортах будет стоять специальная печать с буквой «J» (Jude), которая избавит швейцарских пограничников от сомнений и колебаний. Возмущение этим фактом (ни одна европейская страна не пошла на такую сделку) не только не угастро после войны, но стало предметом широкой общественной дискуссии (художественным откликом на которую можно считать и роман Диггельмана).

Но Диггельман вовсе не намерен мазать черной краской страну, своих соотечественников. В его романе действуют и люди, демонстрирующие солидарность с жертвами, готовые к той помощи, пример которой показал Рольф Хоххут — не только в знаменитом «Наместнике» в образе патера Рикардо, но и в незатейливой, но проникнутой теплым сердечным чувством «Новелле о Грюнингере». Рассказывая историю шефа Санкт-Галленской кантональной полиции Пауля Грюнингера (фигура вполне реальная), который нелегально или «полунелегально» дал возможность нескольким тысячам беженцев обосноваться в Швейцарии, за что его после двадцатилетней безупречной службы с позором и без всякой пенсии изгнали из полиции, Хоххут приводит убедительный пример такой помощи, идущей от совести и человеческого благородства. Как замечает один из персонажей новеллы, «иде-

альное преступление удастся раскрыть лишь тогда, когда государство не обнаруживает ни малейшего интереса раскрыть его...»

У Диггельмана государство как раз не обнаруживает этого «интереса». Обнаруживают его лишь одиночки, в том числе молодой герой, трагически беззащитный, как и немногие его друзья. Не способный добиться своей цели — подвинуть соотечественников к самоочищению и признанию вины — он погибает так же ужасно и безвинно, как и его родители: в пьяной драке его убивают те самые обозленные обыватели, которых он собирался просветить относительно прошлого.

Как замечал один из критиков, Диггельман в этом романе не рассматривает себя как летописца или документалиста. Он автор, который «одновременно увлекает и будоражит общественное чувство», который «превращает пережитую и прочитанную современную историю» в «собственные истории» о судьбах людей. «Он делает это с таким естественным художественным талантом, даром повествователя, что даже не очень заинтересованный, замкнутый читатель увлечется и прочтет все до конца»<sup>6</sup>.

Роман написан в тональности, характерной для левой ангажированной западной интеллигенции 1960–1970-х годов и несет на себе отпечаток всех ее тогдашних убеждений и пристрастий, ее гуманистического пафоса и идеалистических заблуждений. В то же время Диггельман, при всей своей увлеченности, старается не впадать в односторонность и придерживаться реальных фактов. Описывая погром, учиненный вполне благонаправленными жителями маленького городка в доме философа-марксиста, издевательства над его женой и детьми, травлю, которой подвергается вся семья, Диггельман защищает не марксизм, а человека. Воспринимаемая как вставная новелла история травли ученого, посмевшего мыслить по-иному, — одно из самых выразительных мест в романе. Юный Давид Боллер, расследующий эту историю, не хочет видеть особой разницы между погромами времен фашизма и преследованием марксиста в Швейцарии 1960-х годов. Диггельман не только прощает своему неопытному герою этот «перехлест», он и сам в какой-то степени ставит эти факты на одну доску, хотя и сознает несопоставимость масштабов. Диггельмана все же больше волнует настоящее, но неприятие инакомыслия в форме открытой травли вполне достойного человека вызывает у него ассоциации с прошлым.

Как журналист-«расследователь» он старается докопаться до скрытых фактов и обстоятельств; как художник и психолог он умеет делать из добытых фактов яркие «истории». Он хочет, чтобы, помимо всего прочего, его прозу было интересно читать.

Умение сочинять «истории» проявилось уже в первом крупном романе Диггельмана «Допрос Харри Винда» («Das Verhör des Harry Wind», 1963). Уже здесь повествование строится на сочетании факта и вымысла, реальных событий и придуманных сюжетных линий, уже здесь налицо ярко выраженное детективное начало, придающее действию мощный заряд напряжения, преднамеренная незавершенность в раскрытии многочисленных «загадок» в судьбе и поступках героя, требующая от читателя со-участия в осмыслении изображаемого.

Повествование ведется от первого лица, в исповедальной интонации. Харри Винда обвиняют в том, что написанный по его распоряжению его же помощником отчет о состоянии швейцарской армии и о необходимости ее реформирования попал в руки «противников», местной оппозиции, которые, дабы расправиться с Виндом и стоящими за ним политическими силами, передали документ русским агентам. В качестве главного доказательства вины Винду предъявляют передовицу из «Правды», где сообщается, что в руки соответствующих спецслужб попал объемистый доклад о реформировании швейцарской армии, содержащий данные о ее боевой силе, составе, видах и количестве вооружений, но, главное, о том, что планируется ее приспособление к стандартам НАТО, требующим наличия ракет с атомными боеголовками, и что эти планы соответствуют официальной точке зрения военного департамента.

Следователь Раппольд, мастер своего дела и тонкий психолог, предлагает Харри Винду написать историю своей жизни, начиная с детства. Он рассчитывает угадать в этом сочинении подлинную личность в ее реальных побуждениях и мотивациях, надеется добыть правду из нагромождения фантастических, часто мало достоверных, хотя и вполне респектабельных «историй».

Подобно герою «Урока немецкого» Зигфрида Ленца, Харри Винд, сидя в одиночной камере, ежедневно пишет часть пространного сочинения о перипетиях своей жизни. Однако читатель постепенно начинает догадываться, что у Винда «не одна биография», а много (см. пьесу М.Фриша «Биография. Игра»), и что его реальные замыслы отнюдь не столь однозначны, как он пытается доказать. К тому же Винд старается строить изложение так, чтобы возникала возможность по-разному интерпретировать факты.

Но и Раппольд не так прост. То, что пишет Винд, он именуется не «автобиографией», а «историей», т.е. чем-то вымышленным, даже при внешнем соответствии фактам. Он знает, что у Винда «много биографий», много вариантов прожитой жизни.

Зафиксированные на бумаге жизненные перипетии героя чередуются с допросами-диалогами, где состязаются два умных и умелых противника. В этих почти сценических диалогах прошлое вновь монтируется в настоящее. Отдельные «истории», в которые мастерски превращает эпизоды своей жизни Харри Винд, нередко воспринимаются как искусно сделанные вставные новеллы. И здесь, как у Макса Фриша или Уве Йонсона, существует и выполняет особую художественную функцию недоговоренность, многозначность, акцентируется многослойность человеческой жизни. Герой романа отказывается перечитывать перепечатанные на машинке фрагменты создаваемого им текста, объясняя это тем, что «сегодня может увидеть свое прошлое иначе, чем видел вчера». Диггельман в этом романе выступает как мастер, умело использующий прием «догадок и возможностей», вариантов одного и того же жизненного сюжета.

В ходе ежедневных бесед следователь и подследственный становятся как бы единым целым: «Без моей истории, г-н Раппольд, ваша деятельность не имела бы смысла. Это я внушил швейцарцам мысль, что им необходима современная армия. А без армии... нет изменников родины. И вас бы уже давно уволили, г-н Раппольд...» Харри Винд очень рано понял, как превратить реальность в легенду, а легенду в реальность. Тут важны не столько сами факты, сколько их умелая интерпретация. Кто способен создать себе нужный «имидж», привлечь симпатии сограждан, оказывается на коне.

Кто же он, этот Харри Винд? Читателю едва ли удастся, как того и хотел автор, решить для себя этот вопрос. Герой романа руководит неким «бюро», у него 70 сотрудников, но никто толком не знает, чем они занимаются. Бюро именуется просто: «Бюро Харри Винда». Противники Винда утверждают, что именно он манипулирует общественным мнением. Но сам он убежден, что политическая система в его (и в любой другой) стране устроена так, чтобы «нужные» мифы легко и безболезненно завладевали общественным сознанием, а он — лишь часть этой системы. «Честно говоря, мне было очень трудно сказать, чего я действительно желаю и чем занимаюсь... Я пытаюсь, я пробую все...» Современный авантюрист Харри Винд, «пробуя все», пытается разоблачить систему, частью которой себя ощущает.

Эта парадоксально дистанцированная по отношению к обществу позиция проявляется на всех этапах его жизни. Когда начальник Винда говорит ему, что «пробить» идею атомного вооружения будет трудно из-за реакции населения, Винд думает: «Сделать это так же просто, как приучить население к бананам». Нужно

всего лишь «вовремя рассказать нужную историю»: все зависит от качества «рассказывания», то есть пропаганды. Так совершенно неполитическая категория — «рассказывание историй» — из эстетической становится идеологической, а вся сооруженная автором схема (шпиономания, конфронтация различных сил вокруг атомного оружия, многозначность понятия «патриотизм») — оживает в эстетически точно организованном повествовательном пространстве.

Роман «Оправдательный приговор Исидору Руге» («Freispruch für Usidor Ruge», 1967) по своей художественной конструкции близок «Допросу Харри Винда». Перед нами снова словесная дуэль двух главных действующих лиц, их дружба-вражда, глубокий конфликт, приводящий к разрыву, снова своего рода нравственный суд, в ходе которого стороны выступают и обвинителями, и защитниками, и судьями, и обвиняемыми. Встречи и почти светские беседы двух партнеров переходят во взаимные допросы, прошлое снова врывается в настоящее, снова монтируются стилистически разнородные элементы (диалог, играющий ключевую роль, фрагменты эпического повествования, вставные новеллы и даже изящно встраиваемые в текст куски пьес и сценариев, которые пишет герой романа Исидор Руге).

На сей раз действие разыгрывается в литературно-художественной среде. Партнером и недругом известного сценариста является продюсер, менеджер киноиндустрии, делец от искусства Пиода. Их разговор, в ходе которого Пиода отвергает сценарий Руге (а тот намерен окончательно порвать со своим работодателем), превращается в острую словесную баталию; в короткой встрече спрессовываются годы жизни — частной и общественной, — полной личных прегрешений, мелких ошибок и крупных предательств. И снова, как в «Харри Винде», остается элемент нарочитой непроясненности, точки не расставлены над *i*, читателю предстоит самому решать, виноват ли Руге перед Пиодой (или наоборот), заслуживает ли герой романа «оправдательного приговора». То, что холодный и расчетливый Пиода с его темной предысторией — человек опасный, беспощадный даже с теми, кого любит, открывается читателю в ходе действия довольно быстро.

Роман и начинается с конфликта. Пиода отвергает заказанный сценарий. Разочарованный, возмущенный Руге мечтает все бросить, уехать в Париж, купить домик у моря — давняя мечта его и его жены. Он хочет забыть свои сценарии, превратившиеся в рутину, он ненавидит людей карьеры, для него эти люди отвратительны уже тем, что лгут на потребу публике и готовы на все ради

коммерческого успеха. Они «пацифисты, когда пацифизм в моде, поджигатели войны, когда назревает война». Впрочем, Руге понимает, что и он далеко не святой: трудное детство и юность, желание «выбиться в люди» приучили и его лгать «ради дела». Однако он категорически отказывается считать себя одним из тех сочинителей бестселлеров, которые ему так ненавистны.

Еще не став профессиональным литератором, будучи «младшим помощником младшего чиновника», Исидор Руге научился сочинять «истории», в которых реальные факты подаются с известной дозой выдумки. Поэтологически, как видим, роман весьма близок «Допросу Харри Винда». Впрочем, соединение документа и фиктивного действия, монтаж разнородных фрагментов — структурная основа едва ли не всех произведений Диггельмана.

«Оправдательный приговор Исидору Руге» варьирует многие излюбленные темы писателя. Это социальная незащищенность тех, кто уже в силу своего происхождения лишен семейной и государственной опеки, темные дела воротил бизнеса (в данном случае речь идет о шоу-бизнесе), вытесненное, но так и не преодоленное прошлое.

Диггельман не считает себя документалистом в узком смысле слова. Монтируя факт и вымысел, он создает поистине увлекательное чтение, хотя и грешит однотипностью приемов, некоторой многословностью и повторами. Что всегда выручает Диггельмана, так это диалог: живой, изобретательный, полный драматизма и юмора. Тем не менее, судьба его как драматурга была куда менее удачной, чем судьба прозаика. Его пьесы и сценарии едва ли достойны специального анализа; как правило, они лишь обыгрывают уже найденные в прозе темы и сюжеты.

Наряду с «Наследием» наибольший успех принес Диггельману роман «Увеселительная прогулка» («Die Vergnügungsfahrt», 1969, рус. пер. 1974). Если попытаться выделить некоторые тематические узлы этого романа, то в полном соответствии с временем его написания, надо прежде всего упомянуть проблему поколений, яростный конфликт отцов и детей в его западноевропейском варианте рубежа 1960–1970-х годов, когда упор делался на «изолированности» отцов («Не верь никому старше 30» — знаменитый лозунг бунтующей молодежи тех лет). Касается Диггельман и проблемы «сексуальной революции», того раскрепощения молодежи, которое, наряду с политическим протестом, кардинальным образом изменило не только поведенческие модели, но и нравственно-психологический облик молодых в целом.

Герой романа, шестнадцатилетний Оливер, в отличие от Давида Боллера, сын преуспевающего редактора левой газеты, лишен,

казалось бы, серьезных жизненных трудностей. Однако, как выясняется, за внешним благополучием под родительским кровом скрываются лжемораль, обман и вырывающиеся наружу супружеские конфликты. Кстати, это также одна из излюбленных тем западной литературы тех лет: Мартин Вальзер одну из своих пьес назвал «Комнатные битвы», имея в виду непримиримую борьбу, которая изо дня в день подтачивает семейные отношения, губительным образом сказываясь на подростках. Можно назвать и десятки других крупных имен — от Фриша и Белля до Джона Апдайка. В «Увеселительной прогулке» недаром упоминается роман Ганса Эриха Носсака «Не позднее ноября», где загоняемые вглубь супружеские и любовные конфликты становятся причиной неправимых трагедий. Юный Оливер Эпштейн, подозреваемый в убийстве своей одноклассницы, с которой совершил «увеселительную прогулку» на лодке, после чего девушка бесследно исчезла (ср. с «Американской трагедией» Т.Драйзера), видит изолганный мир взрослых и не находит лучшего способа восстать против лжи, как самооговор. Он признается в убийстве, которого не совершил, при этом рассказывая следователям, журналистам и родителям разные варианты своего «преступления». Тут Диггельман не только верен своему стилевому принципу, но и наиболее органичен, как и его герой. Если Харри Винд или Исидор Руге придумывают себе разные биографии с какой-то кажущейся им благородной политической или карьерной целью, то Оливер рассказывает, где и как он покончил с Рут (иногда он зовет девушку Юдит, что подтверждает вымышленный характер его объяснений), чтобы разозлить взрослых.

Вызывающее поведение Оливера, фантастические подробности убийства, которыми он щеголяет, — все это не более чем акт протеста. Примерно в эти же годы в ФРГ вышел имевший большой читательский успех роман Томаса Валентина «Без наставника», по своей проблематике близкий «Увеселительной прогулке». Глубокий конфликт между молодежью и обществом в целом, охвативший западные страны в конце 1960-х годов, добрался и до Швейцарии, хотя и без тех трагических эксцессов, которыми он сопровождался в США, ФРГ, Франции. Вполне справедливо, тем не менее, будет отнести к швейцарской ситуации то, что отмечала тогда западногерманская публицистика: «Молодежь, ищущая примеров для подражания, чувствует себя обманутой... Молодые люди, которым нужны яркие ориентиры, становятся недоверчивыми. То, что они слышат от многих политиков и учителей, часто находится в полном противоречии с действительностью... Они испытывают сверлящую потребность в правде...»<sup>7</sup>



Оливер у Дигельмана не участвует в уличных демонстрациях — он выражает свой протест, обвиняя себя в убийстве, которого не совершал. Ему хочется как-то всколыхнуть стоячую воду, привлечь к себе внимание. Он не намерен становиться образцовым прагматиком и благонамеренным потребителем, хотя у него для этого есть все возможности. Он видит, что все вокруг построено на лжи, в том числе и в его семье, и рассчитывает своим эксцентричным поведением изменить семейный климат. В сущности, он, как и подростки из романа Т.Валентина, принадлежит к поколению, оставшемуся «без наставника». А ведь у Оливера чуткий любящий отец, по-своему не приемлющий ложь. Но и он, занятый своей газетой, битвой с монстрами газетного рынка и пытающийся не скатиться в болото желтой прессы, не уделяет сыну достаточного внимания. Некоторые читатели его газеты даже полагают, что г-н Эпштейн нарочно придумал историю с убийством девушки, чтобы взвинтить тираж, пусть и ценой крушения будущего собственного сына. Впрочем, удивительно ли, что читатели приходят к такому выводу, — ведь даже отец погибшей (или, скорее, просто сбежавшей) девушки спешит нажиться на ее предполагаемой смерти, извлечь выгоду, продавая журналистам конкурирующие издания детали и версии этой трагедии.

В значительной мере то, что происходит с Оливером, выражение кризиса, охватившего в те годы западный мир. Оливер — типичный молодой человек своего времени — живет словно в бесконечном фильме с меняющимися, но однотипными сюжетами. Он пользуется кальками, стереотипами в словах и поведении, он воспроизводит их в своей подлинной, не придуманной жизни. Воздействие прессы, массовой культуры, модная в те годы тема сексуальной революции и коллективных сеансов психотерапии — все это вписывается в конфликт, переживаемый героем. Повседневная реальность — не просто фон романа, она дает автору сюжетные импульсы, определяет драму участников действия.

Мстя старшим, особенно матери, которая, как он знает, обманывает отца, Оливер и превращается в еще одного сочинителя «историй». Ему нравится, что о нем пишут в газетах, что им занимаются серьезные взрослые люди. Из потребности в самоутверждении он разыгрывает бесконечные роли, изо всех сил стараясь придать достоверность своим рассказам. И хотя суд выносит по его делу оправдательный приговор, нравственный итог происшедшего отнюдь не столь утешителен: по сути, надломлена морально-психологическая структура личности, неокрепшему сознанию подростка нанесен непоправимый урон.

Текст и этого романа часто строится в форме диалога, его легко было бы превратить в пьесу или радиопьесу. Место действия постоянно перемещается — из богатых гостиных и супружеских спален, где происходят битвы местного значения, — в редакционные кабинеты и офисы прокуроров и следователей. Роман живет напряженными перипетиями сюжета, привлекает фигурой главного героя, но более всего — динамичным, острым, стремительным диалогом, неожиданными драматическими поворотами действия.

Как и в романах, в сборниках рассказов («историй») Диггельмана часто возникают мотивы его собственной биографии, повторяются элементы романских сюжетов. Наиболее характерен в этом смысле сборник «Я и деревня. Дневник в историях» («Ich und das Dorf. Tagebuch in Geschichten», 1972). И здесь отдельные реальные или придуманные эпизоды на глазах у читателя превращаются в «истории». Рассказы («Когда мне было семнадцать», «Мой сын Оливье» и др.), в которых автобиографические мотивы возникают и в драматических, и в комико-иронических вариантах, создают живую картину жизни тессинской деревни, и у рассказчика для каждого и про каждого находится своя «история». Многочисленные «истории» перемежаются местными новостями и объявлениями с «черной доски» — выделенными графически предписаниями местного начальства, сообщениями общинного совета и т.п. Документальность выступает как очуждающий элемент, контрастирующий по своей стилистике и тональности с «историями». С другой стороны, это четкая привязка выдуманных, часто фантастических историй к реальной, вполне обыденной, моментами удручающе убогой жизни. «Дневник в историях» до известной степени отражает менталитет провинциальной Швейцарии, умонастроения сельских жителей. Речь в книге идет не только об определенной деревне, но и в широком смысле о всей Швейцарии, ее социально-духовные контуры просвечивают за специфическим и неповторимым альпийским пейзажем.

Менее известный сборник Диггельмана «Путешествие по Трансданубии» («Reise durch Transdanubien», 1974) из десяти сюжетов содержит всего два новых. В рассказе, давшем название сборнику, автор признается: «Всякое путешествие вызывает у меня скуку». Иначе говоря, название сборника обманчиво — о путешествии говорится не так уж и много. Диггельман — он же повествователь — решает совершить поездку в Венгрию (Трансданубия — историческая область Венгрии). Открывающая том «история» при всей энергичности тона, не может скрыть уныния, пробудившегося в авторе этого путешествия «по приглашению».

Воспринимается заглавная история скорее как набросок к рассказу: беглые туристические впечатления, без особой изобретательности нанизанные друг на друга, случайные зарисовки, географический и исторический «ликбез» для читателя, политическая рефлексия касательно «страны пребывания». Нелюбовь к путешествиям накладывает отпечаток на качество путевых заметок — это явно не сильная сторона Диггельмана. Наиболее интересны те рассказы сборника, в которых автор передает повседневность, достигая при этом уровня лучших американских «коротких историй» (short story), как в рассказах «Дни, полные сладковатого тепла», «Смертельный случай» или «Маленький Зеппи».

И в последних произведениях Диггельмана в разных вариантах даются все те же истории о трудном детстве, безотцовщине, сложных отношениях с матерью и мещанским окружением, о попытках протеста и бунта, продиктованных желанием отстоять свое человеческое достоинство.

В них он все чаще прибегает к форме литературного дневника.

Писателя и героя романа «Сад Филиппини» («Filippinis Garten», 1978), цюрихского архитектора Штефана, помимо фактов внешней биографии, объединяют также сходные черты характера и темперамента: страсть к приключениям, порывистость, импульсивность, душевный максимализм. Отправляясь с женой на отдых, Штефан узнает о смерти отца. Это известие служит толчком для внутренней работы души: распутывается нить воспоминаний о детстве, о трудных, так и не проясненных до конца отношениях с матерью. В уютный ресторанчик «Сад Филиппини», где герои проводят вечера, вихрем врывается память о прошлом. Поездка в деревню неожиданно оборачивается исследованием запутанных связей личности с социумом. За благопристойным «садом» открывается пустырь душевной неустроенности, изломанных судеб.

Как уже отмечалось, сила Диггельмана — в умении находить равнодействующую между фактом и вымыслом. Когда он, полагаясь на свой дар сочинителя «правдоподобных историй», слишком далеко отходил от личного опыта, его подстерегали неудачи. Так случилось в романе «Смерть богача» («Der Reiche stirbt», 1977), в котором писателю явно изменили чувство меры и художественный вкус. Предметом исследования здесь стала сама по себе интересная, но плохо известная писателю социальная сфера — мир богатых цюрихских промышленников и финансистов. Содержательная невнятность повлекла за собой нечеткость художественной структуры, обернулась творческой неудачей.

Две самые последние книги, очень личные по тональности, возникли под знаком смертельного недуга. Первая, с мрачным названием «Тени. Дневник болезни» («Schatten. Tagebuch einer Krankheit», 1979), была надиктована в цюрихской клинике, где Диггельман перенес две тяжелейшие операции. Это дневник самонаблюдений, точная история болезни — и в то же время потрясающее свидетельство несгибаемости человеческого духа, гимн жизни и борьбе.

Уже первая запись не оставляет сомнений в безысходности положения: «День начинается банально. По-моему, меня слишком рано разбудили. Мне делают укол, чтобы снять невыносимое давление кисты на головной мозг». Не действует левая половина тела. Автор не питает никаких иллюзий, никаких «безумных надежд». Главное — активизировать то, что еще не разрушено, что подчиняется приказам воли и разума. Больше всего его пугает, что он не сможет писать. Творчество для него — не только способ постижения жизни, но и форма бытия: «Я не могу разделить себя на две части: здесь жизнь, там — творчество». Жизнь и смерть воспринимаются в единстве, как две стороны одного процесса. Собственную трагедию художник рассматривает под привычным «производственным» углом зрения и гонит страдания, ибо «страдания непродуктивны».

«Меня занимает не моя судьба, а истории, вытекающие из этой судьбы», — записывает Диггельман (в этой книге он фигурирует под своим собственным именем). Депрессия, боль, страх, отчаяние не замалчиваются и не маскируются, а преодолеваются в акте художественного творчества: «Я умру только тогда, когда перестану сочинять».

Смерть отступает перед одержимостью творца, жизнь продолжается в любом случае, и в ней остается то, что создано художником, что нужно людям. Раньше он воевал своими историями с окружением, теперь воюет со смертью. Он пересматривает старые истории, задумывает новые, живет с ними и в них. На его долю даже выпадают минуты счастья: сложилась в голове новая книга, и он надеется, что она станет одним из лучших его произведений.

Книга эта, сборник рассказов «Прогулки на острове Маргит» («Spaziergänge auf der Margareteninsel», 1980), вышла уже после смерти писателя. Наряду с рассказами, написанными раньше («Старьевщик Якоб», «История Юлиуса», «Путешествие с Даниэлой»), в нее вошли и новые произведения, из которых центральное место занимает автобиографическая заглавная новелла. Остров Маргит — курортное место в Будапеште, где писатель отдыхал и лечился после выписки из больницы. Прикованный к крес-

лу-каталке, он совершал прогулки по острову и в то же время мысленно путешествовал в прошлое. Это своеобразный смотр тому, что пережито, передумано, написано за три послевоенные десятилетия. Свою «историю», ставшую источником для множества других, Диггельман рассказал на сей раз без беллетристических прикрас, поэтому она имеет ценность историко-литературного свидетельства. Это образец документально-психологической прозы, затрагивающей глубинные основы жизни и творчества.

Подводя итог своему творческому пути, Диггельман имел право сказать о себе: «Я горжусь, что был не просто сочинителем историй, не стоящим в стороне от людских дел фантазером, а исследователем этого мира».

<sup>1</sup> Цит. по: *Oberholzer O.* Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz // Die deutsche Literatur der Gegenwart / Hrsg. von M. Durzak. Stuttgart, 1971. S. 400.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Über den Autor. A. a. O., S. 467.

<sup>4</sup> *Diggelmann W.M.* Die Hinterlassenschaft. Berlin, 1966. S. 7.

<sup>5</sup> См. об этом: *Ludwig C.* Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart. Bern, 1966; *Häsler A.A.* Das Boot ist voll. Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945. Zürich, 1968.

<sup>6</sup> *Walser P.L.* Ein aufstörender Unterhalter // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1974. 26. April.

<sup>7</sup> Цит. по: *Валентин Т.* Без наставника. Роман. М., 1969. Предисловие. С. 8.

## ГЛАВА 15

### АДОЛЬФ МУШГ

Размышляя о границах возможного и дозволенного в жизни и в искусстве, задумываясь о пределах, которые могут (или не могут) быть поставлены свободному полету творческой фантазии, Адольф Мушг высказал в одном из интервью интересные соображения, имеющие прямое отношение к его собственным художественным исканиям: «Надо знать, что наше воображение с самого начала отличалось робостью. На это, впрочем, у него были свои основания. В повседневной жизни мы не можем обойтись без компромиссов. Но искусство — это сфера, где компромиссов быть не должно. Ни в том, что касается формы, ни в том, что касается содержания. Даже если при этом появляются на свет чудовища, не внушающие ничего, кроме ужаса, эти чудовища не падают с неба. Показывая их, мы, можно сказать, оказываем услугу действительности. Гитлера нельзя было бы выдумать. Фантазии великих визионеров, таких, как Кафка, открыли в человеке нечто крайне неудобное, чудовищное, вызывающее страх. Сами того не ведая, эти художники оказали человечеству очень важную услугу. Они хотели как можно достовернее рассказать ту или иную историю — только и всего. Но рассказать историю как можно достовернее — это ведь и значит раскрыть заложенные в ней крайние возможности. В жизни компромиссы нужны, без них не обойтись. Но они не нужны в искусстве, в литературе. Искусству дозволено все»<sup>1</sup>.

Неуступчивость, бескомпромиссность всегда были свойственны Мушгу-художнику, чего не скажешь о Мушге — человеке и гражданине: тут он мягче, снисходительнее, терпимее к человеческим изъянам и слабостям, так как острее многих своих собратьев по перу осознает, что в болезнях личности, как в капле воды, отражается несовершенное устройство мира. Но вряд ли правомерно слишком уж широко разводить эти две ипостаси Мушга: они сосуществуют в нем как два полюса диалектического единства, как неразрешимое (и неразрушимое) противоречие, мешающее самоуспокоению, побуждающее к неустанному обновлению, к по-

стижению не только извечных тайн бытия, но и искусства жизни среди людей, правил этики и морали.

Любопытно, что Мушг всегда с опаской относился к утопиям. Точнее, не к утопиям самим по себе (без мечты о прекрасном, хотя и вымышленном, неосуществимом в мире, человечество, полагает писатель, было бы много беднее и хуже), а к тому, чтобы сводить роль литературы к обслуживанию той или иной утопической идеи, какой бы прекрасной она ни казалась. Мечта, утопия — питательная энергия жизни. Она идет рука об руку с надеждой, а человек, как известно, жив, пока надеется. Но это опасная энергия. Так, по крайней мере, учит мировой опыт: в ходе истории во имя утопий совершено куда больше зла, чем во имя скепсиса и осторожного подхода к заложенным в человеке возможностям. Да, утопий Мушг откровенно побаивается, хотя сам — это его собственное признание — нередко ощущает в себе педагогический зуд, желание воспитывать, проповедовать «позитивные», спасительные идеи. Вообще говоря, тяга к нравоучительности, нравственный ригоризм — качества, издавна присущие швейцарской литературе, и избавиться от них любому швейцарскому писателю совсем не просто; к тому же Мушг — отменный педагог, много лет проработавший профессором Федерального высшего технического училища в Цюрихе. И тем не менее, он старательно подавляет в себе позывы к назиданию. «Это лишь одна сторона во мне, и она мне не очень нравится, ибо в ее основе лежит нечто менторское. В том, что я пишу, великие политические утопии не играют никакой роли, мое творчество — это попытка разобраться с теми ожиданиями относительно себя и других, которые возникают в так называемой интимной сфере. Но и здесь я открываю в себе большое желание подчинять других своим мечтам и утопическим представлениям»<sup>2</sup>.

Писатель, таким образом, не может не воспитывать, не вовлекать в сферу притяжения своей личности. Иное дело — как он это делает. Выбирая между верой и скепсисом, он отдает предпочтение второму, видя в сомнении спасительный эликсир жизни. Мы должны исходить из того, считает Мушг, что человек способен на самые мерзкие поступки. «Трудно выдумать что-либо более гнусное, чем Освенцим. Но человек совершил и такое. Я считаю, что людям нужно показывать то, на что они способны. Без указующего перста, предоставляя им возможность ужаснуться тому, что они натворили»<sup>3</sup>.

Эти слова сказаны Мушгом в связи с публикацией в 1984 г. одного из крупнейших его произведений — романа «Свет и ключ» (подзаголовок — «Роман воспитания вампира»), населенного об-

разами «живых мертвецов», ирреальных нелюдей, которые питаются соками жизни, но сами на подлинную жизнь не способны. За эти образы его упрекали, игнорируя их очевидную соотношенность с вполне реальными людьми, населяющими не менее бесчеловечную среду обитания — каменные джунгли современных больших городов. Мушг защищался, отстаивая свое право художника не признавать запретных зон и смело вторгаться в самые потаенные, нередко табуированные сферы жизни. Шокирующая обывателя смелость в выборе предмета художественного исследования (вампиризм, осквернение трупов, публичный дом, инцест, расстройство психики и т.п.) — характерная примета творчества швейцарского писателя, от которой он — несмотря на упреки критиков и советы доброжелателей — не собирается отказываться, видя в ней крайнее выражение вполне ординарных жизненных явлений.

Другая не менее важная черта творческого облика Мушга — художническая вьедливость, дотошность, желание во что бы то ни стало докопаться до корней исследуемого явления, обнажить скрытые от поверхностного взгляда причинные связи, дойти до сути. Слово «Grund» в значении «основание», «причина», «довод», «суть» — одно из любимых и часто употребляемых в его лексиконе. Доходить до самой сути, не оставляя без внимания мельчайших нюансов и деталей «дела», — его страсть, хотя, надо признать, писатель не тешит себя надеждой, что в один прекрасный день ему удастся добраться до первопричины, раскрыть тайну бытия — и на этом остановиться. Как мыслитель и как художник, он в споре с неподатливым материалом все время поднимает планку, нащупывает нехоженые пути к осмыслению жизни, открывая в слове все новые и новые возможности для воплощения тяжести и непостижимой протяженности бытия. Он мог бы сказать о себе словами высоко чтимого им Германа Гессе:

Осуществить себя! Суметь продлиться!  
Вот цель, что в путь нас гонит неотступно, —  
Не оглянуться, не остановиться,  
А бытие все так же недоступно.

(Перевод С.Аверинцева)

Правда, если у Гессе тут явственно ощущается сетование на судьбу (стихотворение, из которого взяты приведенные выше строки, так и называется — «Жалоба»), то применительно к Адольфу Мушгу, мастеру писать сложно о сложном, можно было бы говорить лишь о констатации неизбежного и о душевном подъеме в связи с предстоящей нелегкой, но в высшей степени ин-



тересной работой, в которой процесс познания важнее конечной цели.

И, наконец, третий признак, делающий прозу Мушга легко узнаваемой, — поразительное владение словом, изящество формулировок, тонко нюансированный язык, богатство литературных, мифологических, исторических и прочих ассоциаций. Изложение даже самого непритязательного материала отличается у Мушга таким блеском и элегантностью, что это вызывает раздражение иных критиков, — они упрекают автора в самодовлеющей артистичности и усматривают в его произведениях «обставленную красивыми словесными декорациями пустоту». Бытует даже мнение, что если бы Мушг писал не так легко, то написанное им было бы более весомо. Может быть, это нареkanie и имело какой-то смысл применительно к самым первым книгам писателя. Зрелый же Мушг, — а творческая зрелость пришла к нему рано, — никогда не пренебрегал содержанием ради формы, он старался обновить художественный язык, вытеснить из него все клишированное, шаблонное, лишенное реального смысла и ввести взамен выразительные элементы, идущие из глубины собственного душевного опыта. В системе изобразительных средств Мушга явственно просматриваются и личность автора, и контуры изображаемой и преобразуемой им действительности. Недаром писатель, перефразируя евангелическое слово, утверждал, что найти свой язык может лишь тот, кто готов сперва вообще отказаться от языка во имя восстановления в правах «бессловесности опыта»: только не искаженное застывшим, мертвым словом восприятие мира дает право на достоверный вымысел. Мушга всегда, едва ли не с ученических лет, интересовало то, как соотносится согретый душевным участием вымысел (вспомним пушкинское: «над вымыслом слезами обольюсь») с уже готовым словом — вместилищем унаследованного смысла и строго отмеренных эмоций. Он как бы гонится за вечно изменяющейся, ускользающей из рук мерой художественной достоверности. Читающая публика ждет от писателя того, чего он, по его мнению, не в состоянии дать, — откровений, поучений, пророчеств. Он же занят совсем иным делом — ищет истину для себя, которая при известном стечении обстоятельств может оказаться истиной и для других.

Иными словами: свой личный духовный и душевный опыт он переводит на уровень эстетического осмысления современной жизни.

Именно эти качества помогли Мушгу с конца 1970-х годов встать рядом со своими выдающимися земляками — Максом Фришем и Фридрихом Дюрренматтом. На сегодняшний день он

один из самых известных и авторитетных мастеров немецкоязычной прозы, художник, успешно продолжающий и развивающий лучшие традиции повествовательного искусства XX в. Сквозная тема его творчества (а он выступает не только как прозаик, но и как публицист и литературный критик) — истощение гуманизма, дефицит добра, участия и душевной теплоты в мире, где царят холодный расчет или буйство неуправляемых страстей. Он пишет о трагическом разладе в сфере частной и общественной жизни, о задавленных гнетом обстоятельств и жизненными неурядицами людях, преимущественно интеллигентах, разрабатывает мотивы вины и ответственности человека, мучительно ощущающего жестокость окружающего мира, но не находящего ему альтернативы. С помощью иронии, скепсиса, пародии он воспитывает (даже когда предпочитает не говорить о воспитании) критическое отношение к выходящему из повиновения миру и к отчаянным попыткам человека этот мир стреножить и усмирить, предостерегает от равнодушия и бездуховности, напоминает о трагедии разрушения личности, вычлененной из общественных связей и предоставленной самой себе или, наоборот, без остатка растворившейся в этих связях, затерявшейся в массовом активизме и коллективизме. Герои его книг, как правило, не становятся носителями той или иной доктрины или идеи (в 1960–1970-е годы из этого правила были свои исключения). Но писатель не ограничивается констатацией безысходности, он пытается воспитать в человеке — чаще не в герое своих произведений, а в читателе — солидарность с другими людьми, сделать его добрее, терпимее к чужим недостаткам, восприимчивее к тем опасностям, которые все очевиднее угрожают здоровью, по мнению астрофизиков, совсем еще не старой планеты Земля и существованию человека как вида.

Из года в год Мушга все больше тревожит разрыв между внешним и внутренним, телесным и духовным. Вообще говоря, тема несоответствия лица и маски, сути и кажимости основательно разработана в швейцарской литературе Максом Фришем. Но Мушг избегает торных дорог, он ищет и находит свой угол зрения, свои повествовательные ходы. Он опубликовал около десятка романов, столько же сборников рассказов, целый ряд пьес, радиопьес и телесценариев, а также несколько сборников публицистических и литературно-критических эссе, не считая книги о Готфриде Келлере. И каждая его новая книга — шаг на пути исследования человека как «особого случая», как жертвы пугающего оскудения гуманизма, этап в разработке своего рода социально-критического психологизма и «поэтического реализма».

В критике появлялись — и продолжают появляться — утверждения, что Мушг, всегда отличавшийся чуткостью к веяниям времени, все больше склоняется к тому, что принято называть пост-модернизмом или пост-постмодернизмом. Действительно, интерес к этому явлению у Мушга — литературоведа и критика — заметен, да и отголоски новых художественных поветрий в его книгах не редкость. Но именно *отголоски*, отзвуки того, что витает в атмосфере, мимо чего трудно пройти. Мушгу всегда была чужда онтологическая паника, открывающая дорогу этическому и эстетическому беспределу. Стержнем его творчества был и остается, пусть и изрядно потрепанный и оскудевший, подвергающийся нападкам, временами даже как бы стесняющийся самого себя, но — гуманизм.

Адольф Мушг (Adolf Muschg) родился 13 мая 1934 г. в цюрихском пригороде Цолликоне. Отец будущего писателя, учитель восьмилетней школы, был не лишен литературных амбиций: писал романы, редактировал местную газету. С литературой связали свою жизнь и дети отца от первого брака: Вальтер Мушг (1898–1965), известный историк литературы, автор нашумевших в свое время и по сей день не потерявших своего значения книг «Трагическая история литературы» и «Разрушение немецкой литературы», и детская писательница Эльза Мушг (1899–1976). К тому времени, когда их единокровный брат появился на свет, они уже успели написать свои первые книги.

Факт позднего рождения (отец к этому времени уже подбирался к шестидесяти годам) тревожил и продолжает тревожить Мушга, вызывая страх перед всевозможными болезнями, но его творческий и жизненный путь складывается вполне благополучно. После окончания цюрихской гимназии он изучал германистику, англистику и психологию в Цюрихе и Кембридже, защитил диссертацию о драматургии Эрнста Барлаха, написанную под научным руководством Эмиля Штайгера, знаменитого специалиста в области «искусства интерпретации» художественных текстов (не отсюда ли текстологическая дотошность Мушга-критика и внимание к детали Мушга-прозаика?). А затем — педагогическая, журналистская и писательская работа. Мушг преподавал немецкий язык и литературу сначала в школе, потом в университетах Швейцарии, Японии, ФРГ, США, пока не закрепился окончательно в Цюрихе, в Федеральном высшем техническом училище.

Литературный дебют оказался довольно поздним, но весьма удачным: романом «Летом в год Зайца» («Im Sommer des Hasen», 1965) Мушг не только заставил говорить о себе практически всех

маститых критиков в странах немецкого языка, но и поверг их в состояние напряженного ожидания: а что еще выдаст этот одаренный швейцарец? И швейцарец «выдавал» — первое время почти каждый год выпускал одну, а то и две книги, подливая масла в огонь критических споров, оправдывая ожидания или, наоборот, разочаровывая и приводя в недоумение тех, кто уже успел отнести его к той или иной литературной группе. В 1967 г. появился второй роман — «Противочары» («Gegenzauber»), в 1968 г. вниманию читающей публики были предложены «мещанская трагедия» «Румпельштильц» и сборник рассказов «Иностранцы» («Fremdkörper»), в 1969-м — радиопьеса «Острое блюдо» («Das Kerbelgericht») и роман «Чужая игра» («Mitgespielt»), в 1970-м Мушг предстал в новом качестве, опубликовав книгу статей о Японии «Бумажные стены» («Papierwände»). И далее с теми же интервалами идут: драма ««Возмущенные» Гете» («Die Aufgeregten von Goethe», 1971), сборник «Истории о любви» («Liebesgeschichten», 1972), телефильм «High fidelity, или Серебряный взгляд» («High fidelity oder ein Silberblick», 1973), роман «Довод Альбиссера» («Albissers Grund», 1974), пьеса «Вечер Келлера» («Kellers Abend», 1975), сборник рассказов «Дальние знакомые» («Entfernte Bekannte», 1976), исследование о Готфриде Келлере (1977), повесть «И больше нечего желать» («Noch ein Wunsch», 1979) и т.д. В 1980–1990-е годы творческая активность Мушга не иссякает, хотя промежутки между новыми книгами становятся длиннее — положение признанного мастера обязывает не торопиться и тщательно отделывать тексты.

У Макса Фриша есть публицистическая книга «Общественность как партнер» (1967), в которой речь идет об отношении художника к обществу, об ответственности искусства перед обществом и одновременно об одиночестве писателя-гуманиста, остающегося один на один со своими проблемами. Продолжая мысль Фриша и в чем-то полемизируя с ним, Мушг назвал свою статью на ту же тему «Общественность как укрытие». Создавая свои произведения и отдавая их на суд общественного мнения, он как бы переводил свое внутреннее одиночество в «одиночество извне», прятал в них свои личные проблемы, маскировал собственные человеческие слабости — и в то же время утверждал свою неповторимость, свое литературное «я». Искусство, творческое воображение помогали ему — особенно на первых порах — создавать иллюзию защищенности. Постепенно литературное «я» сближалось с «я» подлинным, глубинным, приходило понимание, что мало водить дружбу со словами, надо еще и искать истину, но маскировка оставалась. Остается она и теперь. Мушг, несмотря на поворот к

сфере частной жизни, старательно избегает исповедальности в искусстве. Он убежден, что первое же его обращение к повествованию от первого лица обернется творческим крахом. Удачно найденный поворот сюжета для него все еще важнее всех «саморазоблачений и исповедей»: «Я, судя по всему, принадлежу к писателям, которые нападают на собственный след только в тайниках своих вымыслов»<sup>4</sup>.

Мушг догадывается о границах своего творческого потенциала, но не хочет мириться с их существованием, его так и подмывает преодолеть эти границы, шагнуть из искусства в жизнь (или в то, что в данный момент под этим подразумевается) и уже оттуда проложить путь в разреженное пространство метафизических обобщений. Но идет он к этому не напрямую, а обходными тропами, стараясь найти некую равнодействующую между одержимостью темой и чувством соразмерности, художественным тактом. Он избегал декларативности даже тогда, когда клятвы верности высоким материям входили в обязательный набор словесных жестов почти каждого писателя. Но и тогда, в 1960–1970-е годы, он как бы стеснялся своего неверия, своего скепсиса. «Моему поколению история запретила столь непосредственно провозглашать свою веру... — говорил он, характеризуя воззрения своего земляка, писателя-социалиста Якоба Бюрера. — Мы уже не можем создавать книги для народа, мы создаем головоломки (puzzles). Мы беднее Якоба Бюрера, потому что во многое перестали верить. Если что у нас и обретает форму, то это — вплоть до мельчайших деталей — форма сомнения»<sup>5</sup>. Сдержанность, осторожность в выражении чувств и убеждений — неперенное качество мушговских персонажей, и если бы пришлось судить только по художественным текстам, то эволюция взглядов на общество и политических симпатий осталась бы тайной за семью печатями.

Но Мушг много и охотно занимался публицистикой. Причем особенно активно с конца 1970-х годов, когда он разочаровался в молодежном движении и отмежевался от «новых левых», к которым одно время себя причислял. По приглашению Франкфуртского университета им. Гёте Мушг в самом начале 1980-х годов прочитал студентам курс лекций под названием «Литература как терапия». Вчерашний бунтарь публично менял ориентацию, отказывался от чрезмерной социологизации и политизации искусства и ратовал за обращение к индивидуальному опыту. Чем дифференцированнее личность, говорил он, тем меньше она претендует на то, чтобы говорить от имени других. Попытки «новых левых» насильственным путем «исправить общество» привели к плачевным результатам прежде всего в стане самих бунтарей, сделали их

беднее, одномернее, нетерпимее к чужим мнениям. Главное для Мушга — научиться жить в мире с самим собой. Только погрузившись в изучение собственных проблем, можно снова чего-то ждать от литературы — на сей раз уже не титанических свершений, а чего-то иного, может быть, не столь значительного и масштабного, но тем не менее необходимого и важного для жизни. Тяжелое похмелье после упоения борьбой и усилия по очистке литературы от обломков наспех сколоченного и быстро распавшегося общественного сознания 1960-х — начала 1970-х годов и понималось им как «терапия».

Однако уже во время чтения лекций и особенно в ходе семинарских занятий Мушг обратил внимание на то, что студенты 1980-х не понимают и не принимают его «уроков». Им была чужда проблематика 1960-х годов. Они тоже ждали помощи от литературы, но не той, в которой нуждались разочарованные интеллектуалы. Они боролись не за «лучшую жизнь», а за жизнь вообще, за *выживание*. Это были «дети глобальной депрессии, которые уже не видели и не чувствовали перед собой никакого будущего»<sup>6</sup>. Мушг это почувствовал и остался недоволен своим выступлением. Рукопись лекций затерялась. Книга, которая возникла некоторое время спустя из внутренней полемики с собственными лекциями, лишь в незначительной степени была реконструкцией утраченного текста. Это был расчет с тем, что говорилось во Франкфурте. К заглавию добавился вопросительный знак — «Литература как терапия?». Мушг написал тогда очень искреннюю и глубокую книгу, исполненную раздумий и сомнений о месте и роли литературы в современном мире, книгу, которая во многом определила его дальнейшее развитие как писателя. Он опирается в ней почти исключительно на собственный жизненный и писательский опыт, признаваясь попутно, что до 80-х годов не принимал всерьез собственных чувств, боялся быть самим собой, зато хорошо научился имитировать ответственность, разыгрывать эмоции; литература была для него подменой настоящей жизни, с ее помощью он сначала «латал прорехи своего существования»<sup>7</sup>, а позже сделал эти прорехи объектом изображения. Лишь глубокий личностный и творческий кризис привел его — через увлечение психотерапией — к самому себе.

На вынесенный в заглавие вопрос, нужно ли считать литературу «терапией», своего рода успокоительным средством, Мушг ответил отрицательно. Литература должна быть не таблеткой под язык, а солью на раны. В центре размышлений художника оказываются болезнь, боль и страдание. В них он видит источник творчества. «Писательство не сделало мою жизнь легче, оно лишь об-

нажило трещину, проходящую через эту жизнь, — признавался он. — Усложняя дилемму, скажу: то, что в моем творчестве способно к развитию и что, как мне кажется, может принести пользу читателю, питается именно чувством неполноты жизни, недостаточного понимания себя и других»<sup>8</sup>.

Выстраивая свою концепцию литературы на фундаменте сострадания и сопереживания, Мушг прежде всего имеет в виду ту «боль о человеке», которая, говоря словами Марины Цветаевой, «расширяет душу» и «распрямляет сердце». Лишать человека права на страдание — значит обеднять его сущность. Художник, не обладающий даром сострадать, примерять к себе и брать на себя чужие недуги, не может учить других искусству жизни. Более того, в культивировании страдания Мушг усматривает общественную функцию современного искусства, которое учит непосредственному сопереживанию и тем самым противостоит всеобщему отчуждению, господству холодного рационализма и бездушного технократизма. Болезнь духа призвана дать обществу важную информацию о его нормах. Причины заключены не только в заболевшем органе, они — в самой системе, в коллективе как живом организме.

После этой необычной для себя, исповедальной книги Мушг стал чаще выступать с открытым забралом, не прибегая к литературным мистификациям и перевоплощениям (многочисленные статьи в периодике, радиовыступления, книги «Возмущение ландшафтами», «Гёте как эмигрант» и др.). Отныне его цель не конфронтация, а сближение точек зрения: он ищет не оппонентов, а единомышленников, не настаивает на своей правоте, а зовет прислушаться к доводам разума, здравого смысла. Он озабоченно размышляет об экологическом равновесии, о единстве человека и природы, о неповторимом облике того, что зовется родиной.

Родина — это место на земле, где человек встречается с самим собой, со своим детством, со своими *корнями*. Для Мушга такое место — окрестности Цюриха и — шире — Швейцария. Он, правда, отказывается считать родиной Швейцарию мультинациональных концернов, хотя и понимает, что именно их усилиями и капиталами достигнуто ее экономическое процветание. Но экономика так трудно согласуется с экологией. В безветренные дни ухоженные, идиллические долины заполняются ядовитыми испарениями промышленных предприятий, стремление к изобилию оборачивается преступлением против жизни. Мысль Мушга бьется над тем, как примирить два естественных человеческих желания — жить достойной жизнью, не ведая унижительной нищеты, и в то же время просто выжить в немыслимом остервенении технического

прогресса. Он призывает одуматься и остановиться. Его призывы обращены, естественно, не к замаскированным под «щюрихских гномов» мультинациональным корпорациям — апеллировать к ним бесполезно, — а к каждому, кто ощущает угрозу своему существованию со стороны окружающей среды. Он убеждает человека бороться с собственной ленью и равнодушием, снова и снова напоминает, что без природы нет жизни, что, ущемляя природу, мы ущемляем себя, уничтожая спрятавшуюся в бетонной нише крохотную травинку, мы поднимаем руку на собственную сущность.

Утрата природы — это и утрата родины. То искусственное, уродливое, наглухо забетонированное и заасфальтированное, что приходит на смену знакомым с детства ландшафтам, уже не может считаться родиной, полагает Мушг. «Ностальгия? Но можно ли называть ностальгией борьбу за право дышать?»<sup>9</sup> Он хочет, чтобы утрата природы воспринималась как посягательство на жизнь и вызывала у людей шоковое состояние, он призывает к протестам, бунту, демонстрациям, гражданскому неповиновению, понимая, что даже в такой исконно демократической стране, как Швейцария, нет законных средств, чтобы остановить тотальное наступление на жизнь.

Мушг решительно отвергал противостояние двух систем и военных блоков, опиравшееся (а в иных головах и поныне опирающееся) на примитивную логику компьютера: победа или поражение, жизнь или смерть — третьего не дано. Думаящему человеку не пристало пользоваться логикой компьютера, действующего по принципу «да — нет», напоминает Мушг, ведь жизнь человеческая это «и да, и нет», и «ни да, ни нет», а может быть, и что-нибудь еще. Человек, закодированный по образу и подобию компьютера, отказавшийся от своей, не машинной памяти, будет походить на того, кто потерял ключ к собственной жизни. Это логика безысходности, логика смерти, а Мушга в первую очередь интересовала и продолжает интересоваться логика жизни.

Но вернемся к эволюции Мушга-художника. Вернемся, чтобы убедиться: то, что стало все отчетливее выступать на передний план с 1980-х годов, присутствовало в его творчестве с самого начала, но как бы стеснялось этого присутствия, маскировалось, прикрывалось внешними атрибутами, приличествовавшими «прогрессивному» писателю. Поскольку Мушг заявил о себе как о писателе во второй половине 1960-х годов, когда вызревало и набирало силу молодежное движение, его первые книги не могли не затронуть увлечение бунтарскими идеями, теорией и практикой левацкого анархизма, правда, в смягченном швейцарском варианте.



В основе романа «Летом в год Зайца», действие которого происходит большей частью в Японии, лежит метафора — «прыжок в сторону», «скидка», которую обычно делает заяц, спасаясь от погони. Год Зайца по восточному летоисчислению — благоприятный момент для такого «прыжка», бегства от подавляющих личностей общественных или просто семейных уз, для «великого прорыва к свободе». «Летом в год Зайца» — это не столько книга бунта и борьбы, сколько книга резиньязии, отречения от деятельной жизни в обществе, от «шустризма», требующего постоянных сделок с собственной совестью. Напротив, «Противочары» — книга веселая, почти оптимистическая, напоминающая своей тональностью плутовской роман: в ней рассказывается о том, как группа молодых анархо-индивидуалистов с помощью хитроумных уловок спасает от уничтожения свое «гнездо» — старинную виллу в окрестностях Цюриха, предназначенную под снос ради прокладки современной автострады. Но спасает только в романе, в жизни все происходило по-другому. Желаемое Мушг выдавал за действительное — и страдал от этого.

Два последующих романа — «Чужая игра» и «Довод Альбисера» — уже непосредственно посвящены изображению перипетий молодежного бунта или, по крайней мере, того, что под этим бунтом понималось в тихой Швейцарии: закомплексованности, страха перед действительностью, как бы закосневшей в стороне от движения истории, судорожных попыток избавиться от чувства внутреннего неблагополучия с помощью неожиданных, немотивированных с точки зрения здравого смысла поступков. Но волна увлечения молодежным активизмом довольно быстро схлынула — по крайней мере, для Мушга. Он одним из первых опомнился и стал искать путей выражения собственной индивидуальности. За ним последовали другие. Шумное опьянение бунтарскими идеями и настроениями сменилось похмельной горечью разочарования, тихим отчаянием бессилия и желанием в одиночку разобраться с тем, что произошло. Давно известно: чем сложнее и непроницаемее действительность, тем уже, сконцентрированнее взгляд художника на нее. Стремясь постичь большое, пристально всматриваются в малое. Пытаясь честно ответить на сложные вопросы времени, интуитивно опираются на нечто достоверное, не подлежащее сомнению, на собственный жизненный опыт.

Подтверждением этому стала повесть «И больше нечего желать». На первый взгляд, речь в ней идет о чем-то очень незначительном, частном, не заслуживающем упоминания. Немолодой уже адвокат Мартин, обремененный семьей и общественным положением, безуспешно ищет сближения с молодой женщиной, ко-

торая годится ему в дочери. «То, что у нас было с Анной, даже историей не назовешь», — замечает рассказчик (повествование — редкий для Мушга случай — ведется от первого лица). За плечами героев несколько лет вежливого знакомства и одна совместная ночь, проведенная в отеле чужого города, — спонтанная близость, на которую женщина пошла скорее из жалости и которой она, в отличие от героя, почти никакого значения не придавала: у молодежи иное, не «старомодное» отношение к сексу. И вот адвокат едет на встречу с молодой женщиной, навстречу еще одному последнему желанию, после которого, как ему кажется, других желаний уже не будет. Он получил от Анны письмо (у нее неприязности, она ждет от Мартина сочувствия и дружеской поддержки), и оно родило в нем «чудо неопределенности», чудо ожидания праздника, счастья. Он ждет от этой встречи эмоциональной встряски, заранее рассматривает ее как «подарок судьбы», за который не надо расплачиваться ни положением в обществе, ни семейным покоем. Но надежды Мартина оказываются напрасными: Анна дает понять, что ему нет места в ее жизни. У нее свои проблемы, она одинока и несчастна. Встреча оказывается прощанием навсегда, и отрезвленный, разочарованный адвокат на обратном пути заигрывает с мыслью о самоубийстве.

Это самый верхний, событийный слой повести. Под ним скрывается более глубокий и сложный пласт — психологический. Мартин находится в том возрасте, когда настойчиво дают о себе знать психосоматические сдвиги в структуре личности. Он перешагнул жизненный порог, за которым для достижения душевного равновесия недостаточно удовлетворения «еще одного желания», а требуется нечто более существенное — прислушаться к голосу души, полураздавленной реальностью обывательского существования. Это та самая реальность, которая препятствует близости героев и которая делает жизнь Мартина почти невыносимой. Мушг изображает ее без психологического крохоборства, без теоретизирования или нравственного пафоса, точно подмеченными деталями оттеняя неотвратимую предопределенность судьбы своего персонажа.

На этом уровне проникновения в психику героя писатель пускает в ход не только социальные, но и экзистенциальные мотивировки. Приверженность прозе обывательской жизни убивает в Мартине человека, становится причиной его неуверенности в себе, его бесприютности. Жизнь Мартина утратила смысл, он живет по инерции, трагически ощущая разрыв между тем хорошим и добрым, что составляет *суть* человека, его *человечность*, и повседневной реальностью, заполненной монотонным отпра-

нием социальных обязанностей, пустотой и одиночеством. Преуспевающий адвокат, бывший офицер швейцарской армии, примерный (по крайней мере, в глазах других) семьянин, Мартин состоялся как некая статистическая единица социума и не состоялся — это разными способами подчеркивает писатель — как *личность*. Отсюда и тревожащая его загадочная болезнь, и неуверенность в себе, и навязчивое желание утвердить себя с помощью женщины. Анна — последняя его надежда, последнее прибежище. Он ищет в ней спасения от мертвящей оболочки повседневности, хочет с ее помощью узнать, что такое любовь и что такое жизнь. В том, что из его порыва ничего не вышло, виноват он сам: когда речь идет о нравственном, духовном «воскресении», не полагаются на «подарки» других. Мартин в изображении писателя — натура пассивная, он не хочет бороться за себя, за любовь Анны, не хочет испытаний, риска, жизненных переломов. Он видит перед собой только одну альтернативу: «функционировать» или умереть. Возможность полноценной жизни в расчет не принимается.

Характеры героев повести раскрываются по-разному. Его — в сдержанно-немногословном, но безжалостном самоанализе; ее — в поведении, в манере говорить. В отличие от Мартина, Анна уверена в себе, знает, чего хочет. Отсвет молодежного радикализма чувствуется и в независимости ее суждений, и в решительности поступков. Мартин и Анна — люди разных поколений и разных социальных групп (Анна безработная), подлинная близость между ними — без уступок с той или иной стороны — исключена. И хотя образ Мартина в чем-то, возможно, даже автобиографичен, симпатии автора на стороне молодой женщины: недаром именно она становится инициатором окончательного разрыва.

К значительным проблемам своего времени писатель выходит не напрямую, а окольными путями сдержанных намеков, скупых метафор и многозначительных умолчаний. Рассказывая в коротких главах повести о том, как Мартин едет по ночным дорогам на свидание с Анной, Мушг умело чередует рассказ о настоящем и прошлом. Путевые наблюдения перемежаются воспоминаниями — прием не новый, но доведенный до высшей степени сложности и выразительности. Оба временных пласта сплавлены воедино, материализуются через внутренние монологи и несобственно-прямую речь. Точным словом, скупым жестом Мушг выявляет суть происходящего. Чем ближе Мартин подъезжает к французской Швейцарии, где живет Анна, тем виднее для читателя пропасть, разделяющая героев. Будничные картины — ночная дорога, грустные осенние пейзажи, остановка из-за неисправности автомобиля — обогащаются символическим смыслом, становятся

выразительным фоном, на котором разыгрывается драма человека, прожившего «мимо» собственной жизни.

Внешне путевые заметки, хотя и особым образом скомпонованные, напоминает и роман «Байюнь, или Общество дружбы» («Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft», 1982), рассказывающий о поездке группы швейцарских туристов в страну широко разрекламированных «четырёх модернизаций», чтобы своими глазами увидеть достижения и недостатки китайской модели социализма. В романе Мушга есть точно выписанные свидетельства очевидца (заметим, что он сам был в Китае), есть китайские пейзажи, образы китайцев, проблемы китайской действительности тех лет — и все же это только фон, на котором исследуется жизнь маленького коллектива швейцарцев. Вынесенное в заглавие «общество дружбы» в образной системе романа означает не только официальную инстанцию, опекающую группу швейцарцев, но и саму группу туристов, которые вдали от родины стараются держаться вместе, забыть о различиях, важных дома и несущественных здесь, в далекой и непонятной стране. Но в том и другом случае понятие «дружба» на поверку оказывается фиктивным. Для китайцев это слово означает просто вежливое недоверие, а в отношениях между швейцарцами вообще неуместно, ибо каждый скрывает правду о себе, каждый боится искренности, откровенности даже в далеком путешествии, когда люди обыкновенно становятся доверчивее и охотно поверяют случайным попутчикам свои тайны.

При желании в этом романе можно увидеть «перевертыш» — пародию на «философскую повесть» эпохи Просвещения. В XVIII в. наивный дикарь, попадая в цивилизованную Европу, удивлялся царящим в ней несуразностям; теперь развращенные богатством, страдающие неврозами и депрессиями дети технической цивилизации открывают в экзотической стране древней культуры формы естественной жизни и размышляют об упущенных возможностях у себя на родине. Правда, от их внимательного взгляда не ускользает и то, как трудно ростки «естественной жизни» пробивают себе дорогу в атмосфере господствующей идеологии.

Но писателя в первую очередь интересует все же не Китай, а группа швейцарцев. Толчком к преодолению взаимного равнодушия оказывается внезапная и загадочная смерть руководителя группы профессора Штаппунга. Он, как выясняется, отравлен, и рассказчик (это один из членов группы, психолог) анализирует три варианта, три версии случившегося. Во-первых, Штаппунга, отличавшегося чрезмерной любознательностью, могли убить «хозяева», заподозрив в нем шпиона; во-вторых, он сам мог покон-

чить с собой в состоянии депрессии; в-третьих, от назойливого, нередко бестактного руководителя мог захотеть избавиться кто-то из членов группы. Собственно, с момента смерти Штаппунга и начинается романное действие, которое обретает элементы детективного расследования. Но детективом роман не становится, ибо в нем нет очень существенной составляющей жанра — следователя, сыщика. Рассказчик таковым не является, он знает не больше любого другого члена группы. Путешествие продолжается, но для семерки швейцарцев это уже не столько путешествие по Китаю, сколько путешествие в глубины собственной души. Выясняется, что роль рассказчика не случайно доверена профессиональному психологу — «начинка» романа состоит из сеансов индивидуального и группового психоанализа, в ходе которого выявляется не только вина каждого в случившемся, но и вина социума, который плодит людей, неспособных на искренние чувства и глубокие переживания.

Погружаясь в исследование душевных изломов своих героев, Мушг не забывает свести воедино сюжетные нити. Невольной убийцей Штаппунга, как оказалось, стала единственная в группе женщина: чтобы умерить активность надоедливого руководителя, она подсыпала ему в пиво безобидное успокоительное средство, которое регулярно принимала сама. Но для Штаппунга, страдавшего болезнью надпочечников, эксперимент оказался смертельным. Таким образом, все разрешается по видимости благополучно: убийство было непреднамеренным, к ответственности никого не привлекают. К тому же жена Штаппунга, извещенная о трагическом событии, отнеслась к нему равнодушно и просила похоронить мужа без нее. Штаппунг — энергичный, деятельный человек, крупный специалист в своей области, оказывается, никому не нужен. Жизнь человеческая — всего лишь «байюнь», легкое белое облачко на голубом небе, готовое в любую минуту растаять без следа. Она-то, самоценная и неповторимая, и интересуется Мушга в первую очередь.

И все же истинным призванием Адольфа Мушга, как выяснилось в 1960–1980-е годы, был рассказ. Этот жанр избавлял его от необходимости следить за тем, чтобы нанизанные на сюжетную нить сцены и эпизоды не рассыпались от какого-нибудь неверного движения, чтобы растворенная в языковой стихии реальность не ушла из-под контроля, как уходит земля из-под крыла меняющего курс самолета. Центр тяжести в рассказах Мушга настолько удачно расположен, что способен выдержать любые перегрузки. Рассказы Мушга не зря называют «романами на миллиметровке»,

а его самого «первостатейным миниатюристом». В одном эпизоде он умеет показать жизнь человеческую, ее характерность, ее зависимость от внешнего мира, от внутреннего строя личности. Прирожденный рассказчик, он увлекает читателя блеском изложения, но не прельщает его иллюзией полной достоверности, незаметно навязывая ему позицию внимательного, участливого наблюдателя, к тому же сохраняющего чуть ироничную отстраненность. Уже отмечалось, что цюрихский писатель имеет пристрастие к ситуациям и характерам необычным, крайним, выпадающим за грань привычного и дозволенного. Впрочем, некоторая склонность к изображению аномального, подчас патологического — достаточно традиционное уже средство «высветить» через необычное и странное все неустройство, а иногда и уродство современного мира.

Мушг-рассказчик предпочитает описывать не уже сложившиеся, стойкие чувства, а предчувствия, то, что еще только вызревает в глубинах психики и время от времени посылает сознанию тревожные сигналы. Его интересует все смутное, неявное, связанное с работой подсознания, переплетения противоречивых нюансов, тончайших оттенков эмоций — зарождающихся, подавляемых, загоняемых внутрь или, наоборот, в какой-то момент получивших свободу и вырвавшихся наружу. Проникнуть в этот таинственный мир, понять, что в нем происходит, какими нитями он связан и с бытом, и с бытием человека, — вот задача, которую ставит перед собой писатель и которая определяет характер и своеобразие его «большой» и «малой» прозы.

В рассказе «Кольцо», открывающем сборник «Инородные тела», есть такой эпизод. Молодой писатель, упоенный первым литературным успехом и проглядевший случившуюся рядом трагедию — самоубийство друга, обращается к жене:

«— Ли, — сказал он рассеянно, — я жалкий сочинитель. Халтурщик.

— Никто этого никогда не заметит, — ответила Ли. — Они будут хвалить все, что бы ты ни написал.

Помолчав, он спросил:

— Ты считаешь, я могу писать и дальше?

— Конечно, — ответила Ли. — Писать — не такое уж серьезное занятие».

Разумеется, можно и дальше писать по-старому, делая вид, что ничего не произошло. Так спокойнее и проще. Но молодой писатель подошел к какому-то невидимому рубежу, заглянул в совсем иной мир, где возможна «гибель всерьез», где «дышат почва и судьба», — и на мгновение его взгляд предельно обострился,

обрел способность различать ажурную вязь зимнего кустарника за зарешеченным окном. Потом контуры снова стали расплываться, но мысль, что можно жить и писать по-иному, запала ему в душу, она будет занозой торчать в его мозгу, побуждая к постоянному развитию, заставляя подниматься по ступенькам душевного и творческого обновления.

Уже в этом сборнике возникает излюбленный мотив Мушга — мотив «инородного тела». Это емкая и выразительная метафора, символ нарастающего отчуждения. Герои Мушга чувствуют себя чаще всего инородными телами в чужом им обывательском окружении, но и в себе самих они ощущают нечто чужеродное, воспринимающееся как болезнь или как «внутренний голос», побуждающий во имя обретения «идентичности» к абсолютной откровенности, к утрате иллюзий и конфронтации с одиночеством. Они сродни густо населяющим современную швейцарскую литературу трагическим фигурам людей, болезненно ощущающих отторгнутость от себе подобных, остро переживающих процесс дегуманизации жизни, разложения человеческих связей и распада личности, превращаемой в набор стандартных свойств, потребных и удобных окружению. Сталкивая своих отщепенцев с «нормальным» окружением, показывая зависимость их неблагополучия от явных и скрытых язв «истеблишмента», Мушг не впадает в злорадность человека «со стороны», не зовет к немедленной переделке мира, к изменению властных структур. Он лишь пытается поставить точный диагноз, помочь справиться с недугом и научить высшему искусству на земле — искусству жизни.

Естественно, что нормальное окружение защищается от проникновения «инородных тел». Оно воспринимает их как помеху своему существованию, как вызов, как нечто, внушающее подозрение и вынуждающее к ответной реакции. Чтобы избавиться от них, «настоящие», «правовверные» швейцарцы прибегают к разному роду уловкам. Можно откупиться от не пришедшей ко двору девушки из Германии иконой («Поездка в Швейцарию»), а можно разбить любимую статуэтку постояльца и чередой мелких пакостей довести его до самоубийства («Никаких девочек»). Да и разбитная западногерманская медсестра Франциска, приглашенная провести отпуск в пропахшей застоявшимся приторным запахом квартире своего потенциального жениха, цюрихского студента-медика, и закомплексованный, со странностями Хуго Колер, снявший комнату у чинной вдовы пастора, тоже, как говорится, не ангелы, но симпатии автора однозначно на их стороне, ибо им, молодым, социально ущемленным, свойственно спонтанное чувство соучастия и сострадания. Даже нагло-простодушная

Франциска естественнее и симпатичнее холодных, расчетливых, застегнутых на все пуговицы хозяев, как огня боящихся непосредственного проявления элементарных человеческих чувств.

Еще одна сквозная тема Мушга заявила о себе в названии следующего сборника рассказов — «Истории о любви». Хотя любовь понимается автором в широком христианском смысле — как доброта, жалость, милосердие и благодать, в его историях речь идет не столько о любви, сколько об ее отсутствии или о любви деформированной, о душевных травмах и странных изломах, таких, казалось бы, естественных чувств, как любовь мужчины к женщине («Неверный прокурист»), родителей к детям («Playmate»), детей к родителям («Гиндукуш») и т.д. Там, где речь заходит о патологии, о том, к каким душевным изъясам ведет отчуждение от собственной плоти, внешний блеск и точность прозы Мушга лишь усугубляют неестественность ситуации («Расплата», «Маленькие дедушкины радости», «Подпасок, или Подворье»). Но Мушг все же гораздо сильнее там, где рассказывает об обычных людях и типичных ситуациях. Таков великолепный рассказ «Неверный прокурист» — о торговом представителе процветающей фирмы, который в поисках легкого развлечения неожиданно для себя сталкивается с самоотверженной и бескорыстной любовью и оказывается недостойным ее, неспособным на глубокое чувство, трусливым обывателем. Он настолько тяготеет привязанностью случайно встретившейся на его пути женщины, что даже заболевает от страха и растерянности. Легкая интрижка потребовала от него такой душевной отдачи, которая оказалась ему не по силам. Мушг не дает прокуристу прямых оценок, не обличает его за «вероломство», он так показывает его, что к легкому презрению примешивается еще и неизвестно откуда берущееся чувство жалости: предающий себя прокурист — в большей степени жертва, чем обманутая им женщина.

Как правило, Мушг изображает своих героев в момент утраты душевного равновесия, когда вторжение воспринимается как откровение, как долго вытеснявшаяся из сознания истина, когда возникает неожиданное ощущение, что чужое в тебе, то, что выпирает из тебя острыми гранями и мешает жить, как живет, — это и есть ты сам, твоя *сущность*, поэтому отчуждение от себя прежнего должно рассматриваться как необходимый элемент самопознания. Так случилось однажды с мелким служащим, с большим трудом выбившимся «в люди» и пуще всего на свете боявшимся беспросветной нужды. Пораженный игрой бродячего музыканта — «поющая пила вонзилась слишком глубоко» в его сердце, — а тем паче гордым, независимым поведением бедняка,



он вдруг осознал ложность своего поведения и в одночасье потерял все, чем так дорожил раньше: семейное благополучие, привычный образ жизни. Нанесенная в детстве травма (нищета!) вдруг заявила о себе таким странным на первый взгляд поступком — желанием во что бы то ни стало отдать несчастному (или счастливому по-своему!) музыканту все свои наличные деньги («Синий музыкант»).

Явной или скрытой травмой отмечен и почти каждый из персонажей сборника «Дальние знакомые». «Гиндукуш», «Для начала, во всяком случае», «Обед в Ютике» — это истории о том, что разъединяет людей, мешает их сближению, обрекает на одиночество: о психологической несовместимости, о метафизической тоске по цельности. Подчеркнем еще раз: Мушг не связывает напрямую недуги своих героев (анемия чувств, неврастения, душевные болезни) с определенным социальным устройством; это, в его понимании, скорее симптомы тотальной усталости современного человека, когда каждый живет словно под стеклянным колпаком, не ощущая теплоты окружающих, когда человек человеку — всего лишь «дальний знакомый», не более того. Писатель сталкивает нас с глубокими человеческими трагедиями, но эти трагедии все же не оставляют впечатления безысходности, ибо рождают в читателе чувство сострадания и милосердия и воспитывают в нем душевную открытость.

В историях Мушга все держится не на сюжете, а на внутреннем напряжении, на едва уловимых нюансах и поворотах повествования. Его рассказы отличают отточенные портретные характеристики, умение перевоплощаться, говорить «чужими голосами», абсолютная выверенность стиля. Поражает уверенность, с какой Мушг передает сомнения и колебания людей, потерявших почву под ногами, подверженных душевным надломам. Он умеет показать, как накапливаются симптомы рокового недуга, как созревает и разражается взрыв, на первый взгляд неожиданный и необъяснимый, но глубоко мотивированный обстоятельствами жизни персонажей.

В рассказе «13 мая» (обратим внимание — 13 мая — день рождения писателя) речь идет о происшествии, казалось бы, в высшей степени необычном: известный юрист на глазах у присутствующих на торжественном акте вручения ему диплома почетного доктора выстрелами из револьвера убивает декана факультета, произносившего хвалебную речь в его адрес. Что это — сумасшествие, клинический случай? Кое-кому хотелось изобразить дело именно так. Но в письме, написанном в камере предварительного заключения и адресованном прокурору, профессор-юрист объяс-

няет истинную причину своего поступка. Оказывается, он никогда не верил в справедливость приговоров, выносимых судом. Всю жизнь он носил в себе чувство духовной незрелости и душевной пустоты. Он был мужем своей жены, но не был ей другом; он был отцом своих детей, но не был им близким человеком; он умел напрягать свой ум, но не умел распорядиться его силой, потому что жил без уважения к себе. И когда на церемонии зашла речь о его заслугах, профессор воспринял славословия в свой адрес как оскорбление и отреагировал... выстрелами, ибо не отреагировать, промолчать означало навсегда примириться с пустой, «полой» биографией, построенной на лицемерии и компромиссах с совестью.

В рассказах Мушга, в том числе и в рассказах сборника «Петушок на башне» («Der Turmhahn», 1987), нет той внутренней раскованности, громко декларируемого жизнелюбия и свободного полета фантазии, которыми отмечены его первые романы и публицистические выступления более позднего времени. Наоборот, они полнятся кошмарами безнадежности, историями о незадавшихся жизнях, клиническими случаями. Недаром среди центральных персонажей практически нет здоровых людей, а само действие то и дело переносится в больницы, санатории, приюты для престарелых и дома для умалишенных. Иногда необычные, как в рассказе «Кристель», но чаще банальные истории с печальными финалами разыгрываются на фоне болезни и смерти. Точнее было бы «истории о любви» (а такой «подзаголовок» Мушг дал и этому сборнику) назвать историями болезни или историями жизненных невзгод. В самом деле, как бы говорит писатель, о какой любви в старом, просветленно-возвышенном смысле может идти речь, когда по планете уже скачут суровые всадники Апокалипсиса, оставляя после себя аварию Чернобыля, катастрофы на химических предприятиях Базеля, стремительно распространяющиеся СПИД и наркоманию, «озоновые дыры»? Не о сентиментальных же любовных историях, не о встречах мечтательных простушек со своими принцами или банковскими директорами писать беспощадному исследователю современной жизни Мушгу, когда в моду вместо любви, верности и нежности вошли понятия иного рода — эротика, аэробика, секс, фактор риска и т.п. И он, сохраняя верность правде жизни, пишет о мимолетных интрижках и супружеских изменах, о лжи и недоверии, об одиночестве и разобщенности. Даже обращаясь к прошлому, он наталкивается на мир разорванный, жестокий, позорный, отягощенный симптомами нацизма и расизма. А если под его пером и возникает «цельный, здоровый мир» («heile Welt»), столь ценимый швейцарскими писателями первой

половины XX в., то это мир, существующий в воображении безнадежно больного, безумного человека.

И все же любовь присутствует в историях Мушга. Присутствует как тоска по цельности, как мечта о благотворном единстве с себе подобными. Он повествует не только о тщете усилий, о недостижимости счастья, но и о невозможности для человека — даже ущербного, даже безумного, даже смертельно больного — отказаться от поисков любви. «В том, что человек должен умереть, нет никакой тайны, как нет тайны и в любви, которой он не перестает искать до самой смерти», — говорится в рассказе «Орка, учитель географии».

Когда для проявления истинной любви не находится места, она ищет обходные пути, принимает необычные, нередко уродливые формы, скрывается за масками и ухищрениями. Героиня рассказа «Кристель», австрийская эмигрантка, волею судеб оказавшаяся в Новой Зеландии, тоже женщина со странностями. Она зовет к себе рассказчика, приехавшего на затерянный в океане остров с лекцией о творчестве Роберта Музиля, чтобы поведать ему о превратностях своей жизни, но главное — о своей любви, о любви девочки к молодому врачу, который, как потом выяснилось, был ее отцом и потому так заботливо к ней относился в пору ее болезни. Другой любви на ее долю не выпало, и она настойчиво подчеркивает, что извела это чувство, неважно, что предмет ее девических мечтаний случайно оказался ее отцом. Она любила, а значит, жила не зря, была человеком на земле.

Или возьмем рассказ «Петушок на башне», давший название всему сборнику. Его герой, писатель Р., ищет лишь мимолетного развлечения, а наталкивается на женщину трагической судьбы, влюбленную в его книги и в него самого, но скрывающую свои чувства под маской проститутки. Видимо, продажная любовь для нее — нечто более естественное, чем любовь подлинная, самоотверженная и беззащитная. Особенно впечатляет в этом рассказе не сцена физической близости, поданная в сюрреалистических тонах и воспринимаемая как знак угасания и смерти, а те страницы, где описывается поездка писателя из Швейцарии в Германию. Писатель чувствует приближение депрессии, но истоки кризиса видит не только в особенностях своей натуры: личное неблагополучие каким-то дьявольски-неотвратимым образом соотносено с неблагополучием планетарным, вселенским. От «обманчиво мирных пейзажей» исходит невидимая угроза, оборачиваясь едва уловимой напряженностью стиля. Крестьянин на тракторе запахивает тронутую пронесшимся над Европой радиоактивным облаком капусту, и кочаны, словно валяющиеся на поле человеческие го-

ловы, напоминают о страшной ране, нанесенной окружающей среде. Боль многострадальной Земли отдается в душе писателя, и он вдруг начинает понимать, что даже вечность не вечна, что и ей может грозить распад.

Однако Мушг, утвердив себя в ранге крупнейшего мастера рассказа в Швейцарии 1960–1980-х годов и встав в этом качестве почти что рядом с классиком XIX в. Готфридом Келлером, судя по всему, отнюдь не намерен останавливаться на достигнутом. Его неудержимо тянет туда, где его успехи если не скромнее, то, во всяком случае, проблематичнее, — к жанру большого романа. Видимо, там больше пространства для сомнения, овевающего прозу писателя, — сомнения в том, что человека в его взаимоотношениях с миром можно постичь и *адекватно* описать. Тут скорее всего дает о себе знать не столько уверенность в принципиальной непостижимости мира, хотя и это чувство полностью отрицать не следует, сколько желание измерить силу своих творческих возможностей, жажда состязательности, игры. Мушг-романист ставит перед собой все более сложные задачи. Когда дело доходит до крупного эпического произведения, решение писателя стать, наконец, самим собой, не прятаться за маски и мистификациями остается благим пожеланием. Роман «Свет и ключ» («Licht und Schlüssel», 1984), появившийся уже после книги о литературе как терапии, оказался настолько сложен, что ни один из откликнувшихся на него критиков не решился дать ему однозначное толкование — из боязни попасть впросак. Рядовой же читатель и вообще был обречен на блуждания в лабиринте мистификаций и ассоциаций. Мушг создал довольно вычурную эпическую конструкцию, которую он обозначил в подзаголовке как «роман воспитания вампира». Но это и социально-психологический роман, и интригующий детектив, и вполне профессионально написанный медицинский трактат, и глубокое исследование об эстетике натюрмортов, и парафраз о Дракуле, и еще многое другое. И все же, если один за другим снять маскировочные слои, то останется немного грустная, насквозь ироничная и даже — вполне в духе постмодернизма — пародийная книга о взаимоотношениях искусства и действительности, о подлинности и фальши в искусстве (недаром один из персонажей книги — фальсификатор, ловкий подделыватель полотен Ван Меегерена). И только в самой глубине просвечивает собственный опыт автора, которого недоверие к жизни и сомнение в онтологической устойчивости бытия вынуждают прятаться за маской вампира — то ли человека, то ли упыря, живого мертвеца, нежити, питающегося чужой кровью, мертвоживущего,

не находящего места среди людей. За тем, что подчинено контролю сознания, в этой книге скрывается чувство вины, страха, предчувствие смерти. Эти-то неподвластные разуму чувства и предчувствия и определяют причудливую, почти готическую архитектуру романа. То, что написал Мушг, это и роман, и одновременно насмешка над жанром и вообще над писательством, над медицинской и медиками, над искусствоведением и литературоведением. И в немалой степени насмешка автора над самим собой.

Название «Свет и ключ» восходит к древней персидской притче о человеке, который по дороге из корчмы потерял ключ и ищет его под окнами своего дома. На вопрос соседа, уверен ли он, что потерял ключ именно здесь, человек отвечает: «Нет, но сюда падает свет». Действительно, ключ к роману находится вовсе не там, куда — после разоблачения всех мистификаций — падает свет сюжетной развязки. Ключ — в прямой переключке с мыслями, высказанными в книге «Литература как терапия?». Мнимый вампир (он оказывается всего-навсего швейцарцем Церрутом, героем предыдущего романа Мушга «Довод Альбиссера», спасающимся в Голландии от своих экзистенциальных проблем) считает себя лекарем, он заговаривает от смерти бывшую стюардессу Мону, рассказывая ей жуткие истории из своей практики кровососа, он бескорыстно пользуется профессорских жен, высасывая у них дурную кровь. Замстаг (так зовут героя) не просто вампир, он добрый вампир, вампир-терапевт, который, излечивая других, избавляется от своих болезненных пристрастий сам, перевоспитывается, становится человеком. Происходит это благодаря его интересу к жизни и к той роли, которую в ней играют смерть и искусство.

Уже здесь легко просматривается то, что, по распространенному мнению, входит в художественный арсенал постмодернизма, — словесная игра, конструирование новой версии реальности из уже готовых, слегка подновленных, окрашенных иронией и пародией блоков, стилизация, обыгрывание философских и эстетических позиций предшественников. Еще больше внешних примет новомодного направления в романе Мушга «Красный рыцарь» («Der rote Ritter», 1993), который, собственно, представляет собой «переписывание» уже существующего текста — рыцарского романа Вольфрама из Эшенбаха «Парцифаль» (1200–1210). Но ни в предыдущем, ни в этом романе нет и следа онтологической паники. В искусстве Мушга, которому очень многое подвластно, есть практически все, кроме открытого глумления над фундаментальными ценностями, над мирозданием и человеком. Именно благодаря этому швейцарский писатель не вмещается в рамки постмо-

дернизма, хотя и он не прочь оттолкнуться от кое-каких вполне справедливых констатаций. В частности, он с недоверием относится к готовым языковым блокам, к застывшим формулам и словосочетаниям, он даже готов на каком-то этапе вообще отказаться от языка во имя восстановления в правах «бессловесности опыта». Недаром роман начинается и кончается призывом к молчанию, междометием «тс!». Но между этими двумя молчаниями — тысяча страниц крика, шума, гама, стука копыт и звона мечей, смеха, стоны, плача и множества других звуков, включая ночные шорохи и шелест совиных крыльев. И в этом романе Мушг дает волю своему ничем не сдерживаемому воображению и дотошности исследователя, и здесь выступает во всем блеске повествовательного искусства, слегка приправленного поэтологическими размышлениями о трудностях, встающих перед современным сочинителем.

Мушг заново написал известную со средневековых времен историю простодушного рыцаря, пустившегося на поиски священного Грааля (т.е. вечного блаженства, конечного смысла жизни, спасения от жизненных неурядиц) и после долгих испытаний обретшего душевный покой и нравственное совершенство в глубоком религиозном чувстве. Путь средневекового Парцифалья — это путь к Богу, к христианству. Путь Парцифалья в трактовке Мушга — это путь всякой плоти, путь каждого человека, взыскающего истины и пытающегося понять свое место и предназначение в мире: путь главного героя и второстепенных персонажей, путь автора, путь читателя.

Любопытно, что тема Парцифалья в конце XX в. снова стала актуальной в литературе, особенно немецкоязычной. Если в XIX в., пожалуй, только Рихард Вагнер использовал вольфрамовский сюжет в одноименной опере, то в конце XX в. появилось уже несколько обработок в разных жанрах (произведения Танкреда Дорста, Кристофа Хайна, Петера Хандке, перевод романа Вольфрама на современный немецкий, выполненный в 1986 г. Дитером Кюном). Объемистая книга Мушга, представляющая собой даже не роман, а скорее эпическую поэму в прозе, — пожалуй, самая грандиозная попытка переосмысления и переложения знаменитого сюжета. Не отступая ни на йоту от фабулы Вольфрама, не поступаясь ни одним из огромного количества действующих лиц, сохраняя многочисленные места действия — континенты, страны, города, замки, реально существовавшие и вымышленные, он, тем не менее, не воспроизводит в новом обличье старинную историю, а создает новую, еще одну возможную историю Парцифалья, подчиняя заимствованный сюжет собственным творческим задачам.

В свое время Вольфрам поразил средневековых читателей буйной игрой воображения, сложнейшей системой символов и аллегорий. Мушг не отстает от своего дальнего предшественника, но у него уже не просто игра раскованной фантазии, а преобладает игра с игрой, игра в игру, переключки прошлого с современностью, искусства с жизнью, интеллекта с природой. Рассказывая о человеке, который пускается на поиски самого себя (на поиски «идентичности», как сказал бы Макс Фриш), себя не находит, но воплощается, вочеловечивается в процессе этих поисков, достигает не искомой цели, а мудрого понимания, что таковая вообще отсутствует, Мушг не погружается в сказочную атмосферу двора короля Артура, чтобы оттуда сатирическим оком окинуть уходящий в прошлое XX век или даже два тысячелетия христианской истории. «Красный рыцарь» — не роман о поисках утраченного времени, а роман самопознания через чужую фабулу, попытка понять, к какому идеалу стремится человечество на пороге нового тысячелетия.

Религиозный идеал заменен у Мушга идеалом просветительским. Искания нового Парцифала, как и в первом случае, тоже человека переходной эпохи, знаменуют собой переход к светскому гуманизму, к прославлению знания, к апологии чувственности и свободы. Центральный мотив романа — отношения мужчины и женщины, *истории любви* — Парцифала и Кондвирамур, Шианатуландера и Сигуны, Гавана и Оргелузы, не говоря уже о несчастной любви родителей главного героя — странствующего короля Гамурета и королевы Херцелойды.

Парцифаль прокладывает путь к Граалю через страдания и подвиги, через испытания любви, через сострадание и самопознание. В отличие от вольфрамовского героя, Парцифаль у Мушга, став хранителем Грааля, не остается в замке Мунсальвеш: неодолимая сила гонит его домой, на родину, в страну детства, туда, где сердце человека, достигшего определенного возраста, обретает последнюю пищу.

Как и у Вольфрама, Грааль у Мушга — драгоценный камень, дарующий блаженство. Но у Мушга блаженство исходит не из самого камня, а от возникающих на нем надписей, от знания, которое дает просвещение. Поэтому центральное место в романе цюрихского писателя занимает встреча неграмотного рыцаря с букварем. Треврицент, брат короля Анфортаса и, следовательно, дядя Парцифала, как и страждущий хранитель Грааля (в романах Вольфрама и Мушга все более или менее значительные персонажи связаны между собой родственными, династическими узами), получает главного героя, прозванного из-за цвета плаща «красным

рыцарем»: «Вы не умеете читать и собираетесь искать Грааль! Знайте же: кто не владеет грамотой, тот даже узнать не может, что призван Граалем! Грааль призывает письменами, возникающими на нем. Он и сам не что иное, как кусочек надписи, свалившейся, словно камень с неба. Кто хочет стать хранителем Грааля, должен сам остерегаться, чтобы на голову ему не свалился камень, а надпись на нем не запала в душу и не раздавила ее».

Мушг, таким образом, не забывает намекнуть и на ущербность возрожденческого гуманизма, и на опасности, которые несет с собой просвещение, но альтернативы им не видит. По крайней мере, не ищет ее в религиозном откровении. В конце романа умудренный жизнью и грамотой Парцифаль, в свою очередь, поучает рыцаря Гавана, племянника короля Артура: «Я не верю, будто люди созданы для того, чтобы их кто-то избавил от страданий, они созданы, чтобы жить до тех пор, пока смерть не сочтет их достаточно созревшими для своей жатвы». И далее новый Парцифаль излагает свое (и, надо думать, Адольфа Мушга) понимание жизни как искусства игры: «Я не принес избавления ни одному человеку, в том числе и Анфортасу. Я думал, что устанавливаю взаимосвязи, — на деле же оказалось, что я их только обнаруживал: они существовали и без меня. В этом открытии есть, должно быть, что-то очень человеческое. Я полагаю, кузен, Бог пытается вести с нами свою игру. Он хочет узнать, чего мы стоим как игроки, из этого любопытства творца и вырастает наш опыт; какое счастье, что он не обнаруживается вне нас. Похоже, нас выпрашивают. Мы — фигуры в Его игре, нас спрашивают, какой ход нам кажется сильнейшим при данном расположении фигур на доске. И если наш ответ радует Игрока — удивить его он вряд ли может, — тогда Он делает ход вместе с нами, и происходит то, о чем мы спрашивали. Это вроде бы и немного; но без нашего соучастия игра не была бы такой веселой. Мы можем делать вид, что помогаем Богу в игре. В этой видимости и заключено чудо нашей жизни».

Книга Адольфа Мушга полнится фабульными перипетиями, ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями, скрытыми цитатами и параллелями, которые доступны только образованному читателю. Мушг отменно знает то, о чем пишет, — сочинение Вольфрама, технику рыцарских турниров, соколиную охоту, привычки, нравы и мораль рыцарского сословия, мировую литературу, современную жизнь и многое другое. Все это в том или ином виде присутствует в художественной ткани «Красного рыцаря», часто в ироническом преломлении, и призвано сигнализировать о типологической близости сдвигов в умах людей Средневековья и



наших современников. Ради этой цели Мушг прищипывает и без того резвую фантазию, взбадривает воображение, придумывает загадочный «знак трех яиц» (рот, уши, глаза), символ современного письма, пропитанного рефлексией и саморефлексией, чтобы потом бросить его на сковородку сочинительства и получить то, что получилось. В романе ровно тысяча страниц, не считая оглавления (в предыдущем было чуть больше пятисот), и ровно сто глав. Правда, сотня указана только в оглавлении, в корпусе книги ее нет. Читатель волен примерить путь Парцифаля к своей судьбе и приблизиться к разгадке собственной жизни, если, конечно, у него хватит терпения дочитать роман до конца.

В последнее время Мушг все чаще задумывается о проблемах, с которыми на рубеже XX–XXI вв. столкнулась его родина — маленькая нейтральная Швейцария, столь благополучно по сравнению с другими странами Европы — и не только Европы — прошедшая через искусства, испытания и беды минувшего столетия. Но благополучие, особенно если оно достигалось путем компромиссов, рано или поздно должно было обернуться изоляцией и разобщенностью. «Я считаю, что сейчас Швейцарии греховна, и главное ее грехопадение произошло в XX в., — утверждал писатель. — ...сладкая жизнь для Швейцарии кончилась. Пришло трудное время разобрататься с собой»<sup>10</sup>.

Собственно, писатель и публицист Мушг и разбирается, причем, как мы уже видели, разбирается давно — и со страной, и с собой. Но разбирается, как правило, не напрямую, а через персонажей своих книг. «Если мои персонажи удаются, они способны сказать что-то и обо мне, сказать нечто новое, неожиданное, чего я и сам о себе не знал и смог узнать только благодаря этим образам»<sup>11</sup>, — признавался он в одном из интервью. Создаваемые писателем образы помогают ему избавиться от чувства глубокой неудовлетворенности настоящим, от стыда за прошлое и страха перед будущим.

Разрабатывая, как мы могли убедиться, довольно узкий круг тем и мотивов, Мушг каждый раз изобретает для них новую форму, каждый раз ищет — и чаще всего находит — равнодействующую между творческой одержимостью и чувством художественной меры. Найдена эта мера и в романе «Счастье Зуттера» («Sutters Glück», 2001). Герой романа, отошедший (или отставленный) по возрасту от дел судебный репортер, после добровольного ухода из жизни его неизлечимо больной жены и неизвестно кем и почему совершенного на него покушения пытается разобраться с тем, что происходит с его жизнью и с жизнью общества, перебира-

ет в памяти прожитые с женой годы и приходит к неутешительному, а точнее, безутешному выводу о том, что в выпавших на его долю злоключениях во многом виноват он сам. Наметившийся в самом начале детективный сюжет (таинственные звонки по вечерам, загадочный выстрел из армейского карабина) не получает развития и тем более завершения. Такое завершение (обнаружение преступника и, тем самым, решение мучающей героя проблемы) оказалось бы в этом романе совсем не к месту.

«Счастье Зуттера» — не детективный, а полный глубинного трагизма психологический роман с осязаемым философским, в духе экзистенциализма, подтекстом, роман о несбывшейся любви и неизбежном одиночестве, о верности и вероломстве, об искренности и лицемерии, о старости и смерти — короче, о том, что все в этой жизни в любой момент может обернуться своей противоположностью. Прожив с женой много лет в счастливом, как ему казалось, браке, Зуттер после ее смерти с удивлением и растерянностью узнает, что за нежеланием Руфи рассказывать о годах молодости, за ее пристрастием к шутливым присловьям скрывались обман и измена. Ей с ним было удобно, она могла его выносить — только и всего. Осознав, на каком шатком фундаменте покоилось его счастье, Эмиль Гигакс, он же Зуттер (это прозвище дала ему жена) ровно год спустя, на том же месте и тем же способом (она утонула, нагрузив карманы пальто камнями, в горном озере в кантоне Граубюнден), вслед за женой кончает жизнь самоубийством.

Герой Мушга окружен людьми, которые вроде бы искренне желают ему добра, но помочь — а сделать это можно, только избавив его от одиночества, — не способны. Жить, держаться на поверхности помогала ему только покойная жена, строптивая, но наделенная чувством юмора женщина; видимо, этот юмор и нравился в ней Зуттеру больше всего, так как именно юмор — вспомним книги ценимых Мушгом Томаса Манна и Германа Гессе — дает шанс выжить там, где жить по-человечески, казалось, уже просто невозможно. Уходит жена — и обманчивое, зыбкое «счастье» Зуттера кончается. Столкнувшись с тем, что он узнал о своей жене после ее смерти, Зуттер впадает в депрессию, из которой так и не находит выхода. Супружеские отношения Зуттера и Руфи строились на «культуре дискретности», т.е. сдержанности, скрытности, столь характерных для протестантской этики и морали. Супруги знали, о чем можно говорить, а о чем — как потом задним числом выяснилось, самом главном — предпочтительнее умалчивать. На страницах романа с настойчивостью лейтмотива всплывает немецкое слово «Anstand», которое переводится как «приличия», «хорошие манеры» и означает умение держаться, до-

стойно переносить тяготы жизни и в любой, даже безнадежной ситуации сохранять выдержку, не досажая своими проблемами никому, включая самых близких людей. Не случайно манера Руфи вести себя сравнивается в романе со стойкой, которую способна держать хорошая охотничья собака, легавая, не поддаваясь эмоциональным порывам, какими бы сильными они ни были. Не оттого ли в центре романа — старение и смерть, а любовь, желания, страсти оттеснены на периферию или поданы в несколько карикатурном, «дюрренматтовском» освещении?

Перед тем как уйти из жизни Зуттер дважды падает, и падения эти обретают символический смысл. Первый раз это случается, когда неведомо кем выпущенная пуля пробивает ему легкое (тогда-то, придя в себя, он и решает разобраться в себе и других и на время отвлекается от депрессии); второй раз он спотыкается в гостинице об урну с прахом жены. «Культура дискретности» так и не позволила ему поддаться чувственным соблазнам, поджидавшим его в номере в образе молодой привлекательной калмычки, и сохранить верность если уж не жене, то хотя бы самому себе, своей «идентичности».

В этом сложно структурированном романе еще раз проявились характерные черты писательской манеры Мушга, прежде всего богатство литературных, фольклорных, мифологических и прочих ассоциаций. Это явное и подспудное присутствие Гуго фон Гофмансталя, скрытая полемика с Ницше, народные немецкие сказки с их мрачным очарованием и многое другое, что составляет *интертекстуальную* насыщенность художественной ткани произведения. Адольф Мушг, наряду с другими именитыми немецкоязычными авторами Швейцарии, и в XXI в. продолжает блистательно начатое М.Фришем и Ф.Дюрренматтом обновление швейцарской словесности. Его нельзя причислить ни к последователям Фриша, ни к приверженцам манеры Дюрренматта. Он близок тому и другому и в то же время отличен от них. С первым его роднит интерес к страдающей, сомневающейся в себе и других личности, со вторым — сарказм, склонность к пародированию, отсутствие даже намек на «провинциальную застенчивость», которая отличала швейцарскую литературу первой половины XX в. Вот только встать на уровень достижений своих великих предшественников в области драматургии ему, несмотря на все попытки, так и не удалось, хотя Мушг великолепно владеет искусством диалога. Это подтверждают полные разящей иронии сцены бесед Зуттера со своими оппонентами — другом-богословом Фрицем, лечащим врачом, полицейским чиновником, социальным работником, больничным священником и т.д. Вереница этих персонажей

словно для того только и нужна, чтобы Мушг мог продемонстрировать свое умение создавать напряженные драматические ситуации. Исчезая со страниц романа, эти персонажи все же оставляют в нем запоминающийся след, добавляют яркий штрих к картине той жизни, из которой по доброй воле уходит отчаявшийся обрести почву под ногами Зутгер.

Но сам Мушг, в отличие от своего героя, твердо стоит на почве реальности теперь уже XXI в. Публично отрекшись еще в начале 90-х годов истекшего столетия от «критического ангажмента», от попыток изменить общество к лучшему средствами литературы, он главную задачу современного искусства видит в том, чтобы развивать творческую фантазию. Именно в этом смысл литературы как терапии. Подлинная литература, считает Мушг, никогда не имела дела с такими понятиями, как черное и белое, добро и зло, свое и чужое, она имела дело с чем-то третьим, что до сих пор не принимается всерьез, — с виртуальной реальностью, т.е. с реальностью потенциально возможной, вероятной. Развивая читательскую фантазию, она помогает забывать о роковой неизбежности изъявительного наклонения и затевает игры с наклонением сослагательным: что было бы, если... т.е. помогает осознавать то, что почему-либо не стало действительностью в прошлом, но может стать ею в будущем. Мушг, таким образом, сохраняет веру в будущее и надежду на выживание, на то, что мир спасется любовью. Его эстетика по-прежнему опирается на Веру, Надежду, Любовь.

<sup>1</sup> Die Kunst darf alles. Fragen an Adolf Muschg // Der Bücherkarren. Berlin. № IV. S. 11.

<sup>2</sup> Ibid. S. 11.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Adolf Muschg / Hrsg. von M.Dierks. Frankfurt am Main, 1989. S. 338.

<sup>5</sup> Цит. по: National-Zeitung. Basel. 7. November 1972.

<sup>6</sup> Muschg A. Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und Unheilbare. Frankfurt am Main, 1982. S. 24.

<sup>7</sup> Ibid. S. 109.

<sup>8</sup> Ibid. S. 104.

<sup>9</sup> Muschg A. Empörung durch Landschaften, Vernünftige Drohheden. Zürich, 1985. S. 19.

<sup>10</sup> Иностранная литература. 1998. № 9. С. 252.

<sup>11</sup> Цит. по: Adolf Muschg / Hrsg. von M.Dierks. S. 335–336.

## ГЛАВА 16

### ПЕТЕР БИКСЕЛЬ И «МАЛАЯ ПРОЗА»

Когда в ФРГ в престижном издательстве «Лухтерханд» появились поэтологические эссе швейцарского писателя Петера Бикселя «Читатель. Рассказывание» («Der Leser. Das Erzählen». Frankfurter Poetik-Vorlesungen, 1982), томик разошелся, как говорят немцы, «словно горячие булочки». И хотя честь выступать в университете Франкфурта-на-Майне с так называемыми «поэтологическими лекциями» предоставляется лишь авторам, достигшим известности и признания в мире, все же не часто бывает, чтобы литературоведческие эссе исчезали с прилавков, как самые знаменитые и разрекламированные триллеры. В списке бестселлеров оказался и сборник Бикселя под ироническим названием «Schulmeistereien», которое можно перевести как «Педагогические поучения» или «Учительские наставления», изданный в 1985 г.

Отметив успех этих двух эссеистически-публицистических сборников, швейцарский критик писал: «Петер Биксель пользуется популярностью, как едва ли какой-нибудь другой писатель, особенно среди соотечественников»<sup>1</sup>. Даже если учесть эмоциональное преувеличение (в начале 1980-х годов еще работали всемирно известные Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт, а также ряд других признанных швейцарских авторов, например, Адольф Мушг, неизменно привлекавший внимание читателей и критиков), все же подобная оценка показательна. Биксель давно завоевал признание как рассказчик историй, мастер «малых прозаических форм».

Его популярность началась с первого тоненького (менее пятидесяти страниц небольшого формата) сборника под названием «Собственно, фрау Блюм хотела бы познакомиться с разносчиком молока» («Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen», 1964). Именно этот сборник сразу сделал его известным в Швейцарии и в ФРГ. Затем последовало сочинение «Времена года» («Jahreszeiten», 1967), названное романом, но представляющее собой и по существу, и по собственному признанию Бикселя не что иное, как собрание коротких прозаических отрывков, а

после «романа» — еще один сборник, выдержанный в той же стилистике «короткой прозы», под названием «Детские истории» («Kindergeschichten», 1969).

Конечно, были «обстоятельства внешнего свойства», облегчившие Бикселю триумфальный приход в литературу. Говорят, чтобы стать популярным в Швейцарии, надо сначала стать известным в Германии (или Франции, если речь идет о франкоязычной литературе). С Бикселем так и было: писатель и издатель Отто Ф. Вальтер послал соиздателю журнала «Акценте» Вальтеру Хёллереру в Берлин несколько ранних рассказов начинающего автора; тот, в свою очередь, ознакомил с ними Ганса Вернера Рихтера, после чего Петер Биксель был приглашен выступить на заседании «Группы 47», которая, по крайней мере до начала 1960-х годов, когда рекламно-представительские функции возобладали над литературно-эстетическими, оказывала огромное влияние на формирование читательских вкусов в ФРГ и тем самым на судьбы молодых авторов, удостоивавшихся ее наград. Как «делатель литературных имен» «Группа 47» определила стартовые позиции многих начинающих, никому до той поры не известных молодых авторов — от Гюнтера Грасса до Мартина Вальзера. Так было и с Петером Бикселем: успех прочитанных им на заседании «Группы 47» рассказов и премия стали своеобразным «входным билетом» в большую литературу.

И тем не менее, будь этот успех случайным, автору едва ли удалось бы и спустя десятилетия после столь удачного дебюта пользоваться неизменной читательской симпатией. Он нашел в Швейцарии, как и в ФРГ, свою художественную «нишу», обрел свой круг читателей, оценивших художественное своеобразие его «коротких историй», изящных и меланхолических, изображающих таких странных и в то же время таких обыкновенных людей. Вникая в смысл его тончайших, как бы акварельных миниатюр, не чужающихся порой и гротескно-очуждающих средств, читатель унавал в этих прозрачных и одновременно зашифрованных «картинках» фрагменты собственной, обычной, будничной жизни. Избегая всякой патетики, громкого слова или демонстративного жеста, любых проявлений назидательности или претензий на пророческие откровения, Биксель добивался того, что даже книга под названием «Педагогические поучения» воспринималась читателем как приглашение к совместному размышлению о жизни.

Первая книжка Бикселя, как нередко бывает, осталась и по сию пору самой известной. После ее выхода мэтр немецкой литературной критики Марсель Райх-Раницкий откликнулся на нее в еженедельнике «Цайт» следующими словами: «То, о чем мечтает

каждый издатель, к чему стремится каждый редактор, чего ждет любой критик и что, к сожалению, бывает так редко, удалось на сей раз издательству “Вальтер”: открытие молодого, до сих пор совершенно неизвестного и в то же время высокоодаренного автора»<sup>2</sup>.

Короткие, иной раз всего в несколько строк, «истории» Петера Бикселя представляли обычных людей в обыденных жизненных ситуациях. Здесь нет никаких внешних следов стремления к обобщению, никакой открытой метафоры или претензии на целостность картины: напротив, осколок, фрагмент, деталь — его главные стилизные принципы. Однако некий второй план, психологический подтекст здесь всегда присутствует, он касается тайных чувствований человека, о которых никогда не говорится впрямую, его скрытых, глубоко спрятанных надежд или разочарований, представление о которых рождается у читателя лишь из общего, едва прорисованного, намеченного беглым штрихом контекста. Его герои не рассуждают о высоких материях, не говорят о политике или социальных проблемах. Они живут повседневной, хотя и не банальной жизнью. Но их будни так ощутимы, так достоверны, что порой полустраничный рассказ дает более четкий и тонкий срез реальной жизни, более живое представление о действительности, чем иной толстый роман.

Вот, к примеру, давший название первому сборнику, постоянно цитируемый критикой рассказ «Собственно, фрау Блюм хотела бы познакомиться с разносчиком молока»; его стоит привести целиком (полторы малоформатных страницы текста):

«Разносчик молока написал на клочке бумаги: “Сегодня масла больше нет, к сожалению”. Фрау Блюм прочла записку и принялась считать, покачала головой и сосчитала еще раз, потом написала: “Два литра, сто грамм масла. Вчера у Вас масла не было, а Вы мне засчитали как обычно”.

На следующий день разносчик молока написал: “Извините”. Разносчик приходит в четыре утра, фрау Блюм с ним незнакома, надо бы познакомиться, часто думает она, надо бы встать в четыре, чтобы с ним познакомиться.

Фрау Блюм боится, что разносчик молока сердит на нее, что он может плохо о ней подумать, ведь ее молочный кувшин такой старый и погнутый.

Разносчик молока знает погнутый кувшин, это кувшин фрау Блюм, она обычно берет два литра и сто грамм масла. Разносчик молока знает фрау Блюм. Если бы о ней спросили, он бы ответил: “Фрау Блюм берет два литра и сто грамм, у нее погнутый кувшин и разборчивый почерк”. Разносчик молока не беспокоится, фрау

Блюм не берет в долг. А если и случается — а это может случиться, — что она недодает десять раппенов, тогда он пишет на клочке бумаги: “Недостаёт 10 раппенов”. На следующий день он немедленно получает свои десять раппенов и записку: “Извините”. “Пустяки” или “О чем тут говорить”, думает разносчик молока, и, может, он написал бы и это на клочке бумаги, но тогда получилась бы настоящая переписка. И он ничего не пишет.

Разносчика молока не интересует, на каком этаже живет фрау Блюм. Ее кувшин всегда стоит внизу на лестнице. Он ни о чем не задумывается, когда кувшина на месте нет. В первой команде когда-то играл некий Блюм, разносчик молока его знал, у него были торчащие уши. Может, и у фрау Блюм торчащие уши.

У разносчиков молока неаппетитные чистые руки, розовые, толстые и мытые-перемытые. Фрау Блюм думает об этом, когда видит его записки. Надо надеяться, он получил свои десять раппенов. Фрау Блюм не хотела бы, чтобы разносчик молока был о ней плохого мнения, ей также не хотелось бы, чтобы он беседовал о ней с соседкой. Но никто не знает разносчика молока, никто в нашем доме. К нам он приходит в четыре утра. Разносчик один из тех, кто выполняет свой долг. Тот, кто в четыре утра приносит молоко, выполняет свой долг, ежедневно, по воскресеньям и в будни. Наверное, разносчикам молока мало платят и, *наверное*, им часто недостаёт денег, когда надо сдавать выручку. Разносчики молока не виноваты, что молоко дорожает.

Собственно, фрау Блюм хотела бы познакомиться с разносчиком молока.

Разносчик знает фрау Блюм, она берет два литра и сто грамм масла, и у нее погнутый кувшин».

Это был совершенно новый стиль швейцарской прозы. Более того, это было новое явление в прозе. Швейцарская критика отметила, помимо предельной сжатости и лаконизма, рождающих новое качество повествования, тот факт, что Биксель в своих миниатюрах уловил одиночество и анонимность человека в современном мире, в процветающем гельветическом обществе. и выразил это со сдержанным немногословием, в котором «провалы» между фразами несут едва ли не большую смысловую нагрузку, чем сами фразы, очищенные от «всего лишнего». Как сформулировал в беседе с Бикселем его интервьюер, он понял и выразил «нашу страшную, уже почти не замечаемую анонимность», «невозможность выбраться из одиночества»<sup>3</sup>. Скорее всего именно это открытие безмерного одиночества и анонимности «маленького человека», его убогого существования, находящегося в столь явном противоречии с «гельветским» мифом, с представлением о



процветающей, сытой, богатой Швейцарии, как и «ошеломляющая поэтизация будней», стали причиной необычайного успеха этого маленького сборника «коротких историй». Выбрав в герои незаметных людей, «женщину со второго этажа» или «мужчину по соседству», людей, которые покупают «два литра молока и сто грамм масла», у которых на счету каждый раппен, он открыл для швейцарской литературы новый жизненный пласт и стал писателем, которого «обязательно надо прочитать».

Его персонажи увиденны чаще всего глазами других людей, сами они, собственно, ничего не совершают и очень мало говорят. Их анонимность — в недоговоренности, фрагментарности, лексической скупости этой прозы, где намек, штрих, мелкая деталь, как и сознательный — при таком-то лаконизме — повтор, становятся знаком, заменяющим «целостное описание». В рассказе «Этажи», открывающем сборник, ничего не происходит, никто не назван по имени, никто ни с кем не общается. Нарочитая смутность и недоговоренность, смысловые разрывы между отдельными фразами, воспринимаемые как разрывы мысли, частое использование конъюнктивных форм, соответствующих русскому сослагательному наклонению, которые для автора важнее, чем констатация, ибо выражают лишь некое предположение, неуверенность рассказчика, — все эти поэтологические особенности бикселевской прозы проявляются здесь особенно заметно. Он описывает некий дом. На первом этаже, «пожалуй, никто не живет. Еще никогда никого не видели на первом этаже. Там такая же коричневая дверь, потрескавшийся лак, матовое стекло, занавески в голубую полосочку. Возможно, на первом этаже никто не живет. Второй этаж: коричневая дверь, потрескавшийся лак, матовое стекло. Здесь кто-то живет, третий этаж: здесь тоже кто-то живет. И на четвертом этаже живет кто-то. Когда кто-то съезжает, кто-то вселяется...» Подчеркнутый автоматизм смены жильцов усиливает ощущение анонимности, здесь действуют неназываемые, невидимые люди: «кто-то». Только раз прерывается эта цепь безмолвия и безликости: «Девочка с третьего этажа стучит в дверь второго и вежливо просит хозяйку квартиры, нельзя ли получить назад мячик, упавший с третьего этажа на балкон второго». И снова наступает царство анонимности: «Кто-то каждые две недели подметает чердак». Иногда появляется разносчик, звонит в разные двери. «Разносчики имеют дело с домами. Лесники имеют дело с лесом. Женщины обычно ждут. Домá есть домá».

В нарочитой несвязности финальных строк, недосказанности, лишь раз нарушаемой прямым действием, появлением девочки, ищущей свой мяч, в «перепрыгивании» от одной как бы случай-

ной, выпадающей из контекста фразы к другой нет претенциозности, как могло бы показаться. Скорее за этим «стаккато» несвязанных фраз — желание увидеть людей и их жизнь по-новому, без обобщения, без заполнения «пустот», в стиле «инвентаризации», о которой говорит сам Биксель. Избегая сентиментальности и патетики, не претендуя на всеведение, он только фиксирует отдельные явления, производит «инвентаризацию», подобную той, что была характерна для литературы ФРГ первых послевоенных лет. Вспомним знаменитое стихотворение Гюнтера Эйха, вошедшее во все хрестоматии: «Инвентаризация». Солдат, вернувшийся с проигранной войны на разгромленную родину, производит инвентаризацию своего нехитрого имущества: иголка, кружка, карандаш, мелочи походного быта в рюкзаке — больше у него ничего нет. Конечно, за этим стояла принципиально иная историческая ситуация: крах фашистской Германии, ощущение катастрофы, утраты всех ценностей, поиск новых средств выражения, ибо даже язык был отравлен и скомпрометирован нацизмом. Отсюда шел стилиевой поиск, охарактеризованный как «сплошные вырубки» (выражение поэта Вольфганга Вайрауха): необходимо было найти принципиально иные языковые и стилевые средства, ибо «не за что было уцепиться» в безвоздушном пространстве разрушенной, казалось, традиции. Именно тогда молодым немецким авторам, возвращавшимся с войны, так по душе пришелся короткий рассказ. Бёлль, Шнурре и другие — все они начинали с рассказов в духе американской «short story», производили своеобразную «инвентаризацию».

Если отвлечься от принципиального исторического несходства, молодые швейцарцы 1960–1970-х годов по-своему совершали «тихую революцию» в языке, в мировосприятии, в выборе стилевых средств. В отличие от немцев 1945 г., у них было на кого опереться, притом не только на таких художников, как Роберт Вальзер. Если верно, что русская литература вышла из гоголевской «Шинели», то, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что немецкоязычная проза Швейцарии, начиная с 1960–1970-х годов, вышла из прозы Макса Фриша. И прежде всего в том смысле, что он одним из первых, как и Фридрих Дюрренматт, стал рушить «гельветский» миф. Заметим, что и послевоенное поколение немецких писателей тоже начинало с разрушения мифов, правда, мифов более зловещих — нацистских.

Собственно, все направление, обозначенное как «короткая проза», со своими поэтологическими новациями, своим стилевым своеобразием, включавшим технику лаконичного сообщения, сознательной редукции, доводящей знакомое, привычное — людей,

предметы, ситуации, отношения — до обнаженного стержня, смыслового ядра, различные приемы авторского дистанцирования и отстранения, стимулировавшие духовную «включенность» читателя, — все это в той или иной степени шло от Фриша.

«Короткая проза» была, несомненно, связана с активным процессом демократизации литературы, начатым в творчестве Фриша и Дюрренматта, с отходом от столь свойственной швейцарской письменности идеализации и идилличности, означала новый взгляд на жизнь и вхождение в новые эстетические измерения. Хорошо структурированная система швейцарской социально-политической жизни на всех уровнях — федерации, кантона, общины — ревниво охраняемый принцип самоуправления — все это слишком занимало и отвлекало креативную энергию швейцарцев, снижая интерес ко всему, что за пределами этой системы. Особая судьба Швейцарии в XX в., ее нейтралитет, позволивший избежать кровавой трагедии, постигшей другие страны Европы, также способствовали определенной политической, духовной и даже эстетической самодостаточности, изоляционизму, пока, повторим, на послевоенную литературную арену не вышли, сломав многие догмы и обрушив разные мифы, два крупнейших художника современной мировой литературы — Фриш и Дюрренматт. Высокая послевоенная конъюнктура, коммерческая и предпринимательская активность, экономические успехи укрепляли в сознании швейцарцев чувство собственной исключительности и удачливости, хотя и рождая при этом первые признаки истончающейся духовности, недовольства тем, что в стране «слишком много думают об экономике и слишком мало о человеке»<sup>4</sup>. А там, где не думают о человеке, демократические установления не функционируют. Вспоминали в этой связи фразу Гёте о «несколько застывшем взгляде швейцарцев, особенно цюрихцев», из «Путешествия в Швейцарию 1797», а также слова Якоба Буркхардта о «грубости под тонким слоем роскоши»<sup>5</sup>.

Швейцарцы 1960–1970-х годов испытали нечто сходное с западными немцами: чувство, обозначенное последними как «Unbehagen»: неудовольствие, отчаянная неуютность жизни вопреки экономическому процветанию и благоустроенности. Нападки на «бидермановскую», обывательскую Швейцарию, кульминировавшие в «Штиллере» Фриша, его пьесах «Андорра» и «Бидерман и поджигатели», этой параболе о легковерии и бездумности западноевропейского обывателя, находили широкий отклик за рубежом, подтверждая, что затронуты были не только проблемы Швейцарии, «маленького государства» с его самодовольством и заносчивостью (чертами, присущими, впрочем, отнюдь не только

швейцарцам). Но было здесь и нечто чисто «гельветское» — «драма неучастия» — в войне, ставшей катастрофой для остальной Европы, драма вины, в том числе перед теми, кто искал и не нашел спасения и убежища в Швейцарии. Драма, которую публицист Альфред Хеслер убедительно показал в своей документальной книге «Лодка переполнена. Швейцария и беженцы 1933–1945» (1967). Травматический шок вины перед беженцами, которых Швейцария могла, но не захотела спасти, преследовал несколько поколений швейцарской интеллигенции, надолго оставаясь темой публицистической и художественной рефлексии. Поэт Альберт Эрисман в стихотворении «Мемориал» (1964) писал: «...Снова и снова / краска стыда горит на челе. / Разве не было сказано кем-то, / что в лодке уже места нет? / И теперь только я замечаю, / что те, плывущие мимо, что все они мертвы...» Этим чувством вины во многом была окрашена швейцарская литература: по словам писателя Вальтера Фогта, «от этого наше поколение так и не сумело оправиться — как и от комплекса вины, что нас пощадила судьба»<sup>6</sup>. В каком-то, — очень опосредованном, — смысле это был отклик на тревожные вопросы, поставленные в свое время перед немцами Карлом Ясперсом, — о «метафизической вине», вине безучастности и равнодушия.

Литература поколения, вышедшего на публичную арену в 1960–1970-е годы (Мушг, Штайнер, Федершпиль, Видмер, Биксель и мн. др.) не без влияния Фриша и Дюрренматта, тоже не миновала, в той или иной форме, этой темы. Штиллер у Фриша говорит: «Я ненавижу не Швейцарию, а изолганность».

Желая уйти от «изолганности», Петер Биксель (в прозе которого тема «вины неучастия» почти не отразилась) ищет новые эстетические подходы к реальности, включая использование простейших элементов бытовой, обиходной речи в слегка ритмизованном строе, неприятие языковой вычурности и приподнятости, виртуозный лаконизм, нарочитую фрагментарность, отражающую нарушенные межчеловеческие связи. Для Бикселя, как и ряда других авторов, стремление уйти от «изолганности» означало необходимость избегать больших эпических форм с их претензией на «целостность», идеологизированное обобщение, заменить их короткими набросками без «округлого» фиктивного сюжета. Предельная сжатость фразы, подчеркнутое отсечение «всего лишнего», отсутствие «всезнающего» рассказчика, открытое признание неполноты излагаемых сведений — эти стилевые особенности «малой прозы» отражали характерное не только для Швейцарии разочарование в крупных эпических жанрах, охватившее едва ли не всю западную культуру.

В коротких фразах, скупых строчках Петера Бикселя проносятся целые жизни. За каждой лаконичной фразой — тонкая наблюдательность, таинственно достигаемая атмосфера душевного тепла и сочувствия человеку. И хотя автор в одном из интервью предостерегает «от безусловной симпатии» к своим персонажам, они излучают тепло, они, несомненно, любимы автором, все — от одиноких старух с их погнувшимися молочными кувшинами до бедных бродяг и пьянчуг.

В сжатых фразах Бикселя, часто варьирующих какое-то одно свойство описываемого персонажа, одно обстоятельство или факт его биографии, заключена бесконечная горечь жизни, незримо присутствует мысль о бренности, конечности человеческого существования, о тяжести разрушившихся связей, опасности душевного одичания. Его персонажи как бы существуют в несоприкасающихся временных и пространственных измерениях, даже когда заключены в тесное пространство семейного жилища. Вот пожилая пара, в молчаливом ожидании сидящая у накрытого к ужину стола (рассказ «Дочь»). Они ждут Монику, свою взрослую дочь, которая работает в городе и каждый вечер, точно по расписанию, возвращается домой. Это ежевечернее ожидание длится годами, и, кажется, в нем сосредоточена вся жизнь стариков. Сидя за столом, они пытаются представить себе свою дочь на работе, ее отношения с коллегами, вот сейчас она, возможно, улыбается какому-нибудь мужчине или беседует с напарницей. У Моники дома единственное развлечение — проигрыватель, купленный в городе. После ужина она уходит в свою комнату и слушает пластинки. Старики с тревогой и грустью думают о времени, когда она совсем переберется в город, снимет комнату и перестанет приезжать домой, и тогда по вечерам им некого будет ждать и они будут одиноко и молча сидеть за столом. Вся атмосфера этого короткого рассказа наполнена горьким чувством надвигающегося, уже стоящего на пороге одиночества двух пожилых людей; но не менее одинока и их дочь, и, судя по отдельным деталям, штрихам, она останется такой же одинокой и в городе. И все же теплый свет надежды освещает и эту печальную, но согретую авторским участием картину. Этот теплый свет рождается даже не в самом тексте, а где-то в разрывах между фразами, в недосказанности, в том таинственном подтексте, который всегда возникает у Бикселя из «очищенных» до самого стержня, лишенных метафорики фраз.

Петер Биксель признается, что главным побуждающим мотивом письма для него является «колдовство языка», таинственная магия речи. «Меня интересует, что происходит на бумаге, когда я пишу, например, слово «стол». Я жду, что это слово приведет за

собой другие, спровоцирует меня на другие фразы... Мне интересен любой предмет, если он побуждает меня писать». В то же время он четко знает, что не хочет «языка, оторванного от реальности»<sup>7</sup>. Главное, в чем он убежден: «всякое занятие языком есть занятие человеком». «Я давно отказался от надежды что-либо изменить, убедить политических противников языковыми средствами. Важно для меня лишь сказать то, что должно быть сказано. Я полагаю, что можно найти истину, варьируя язык и наблюдая за ним». На вопрос: «Откуда берутся Ваши истории?» — он отвечает: «Они возникают из языка. У меня... никогда нет концепции сложившейся истории, я, как правило, не знаю, чем она кончится, как будет протекать, у меня есть одна фраза, которая по причинам, непонятным мне самому, меня завораживает. В истории с разносчиком молока это была фраза: «Разносчик молока написал на клочке бумаги: “Сегодня масла больше нет, к сожалению”», и эта фраза преследовала меня неделями. Возможно, я могу сказать: в этой первой фразе содержится вся история, остальное — вариации к ней»<sup>8</sup>.

Скажем заранее: как ни будет меняться и усложняться стилистика Петера Бикселя, он спустя годы останется при своей убежденности: «Смысл литературы заключается не в том, чтобы передавать содержание, а в том, чтобы поддержать, сохранить сам процесс рассказывания. Ибо людям истории необходимы — чтобы выжить. Им нужны модели, с помощью которых они могут рассказывать собственную жизнь. Осмысленна только та жизнь, которую можно рассказать самому себе». И добавляет: «Свои истории я хотел бы противопоставить ИСТОРИИ»<sup>9</sup>.

Его персонажи и в самом деле словно выпали из Истории, они ей неинтересны. Его меланхолические рассказы посвящены старым и молодым людям, как бы не имеющим никакого отношения ни к событиям Истории, ни даже к своей собственной стране.

Спустя три года после своего столь успешного первенца Петер Биксель опубликовал книгу «Времена года», названную «романом». Но если его «короткие истории» порой не что иное, как мини-романы, то его роман — это собрание «коротких историй». Биксель комментирует: «Времена года» для него нечто вроде набора коротких прозаических текстов. Они никогда не задумывались как роман. Он признается, что ощущает себя писателем краткой формы. И здесь, как и в последующем сборнике «Детские истории», вновь предстает, по словам автора, страшная, уже почти не замечаемая анонимность, одиночество, невозможность вырваться из него. В «романе», как и в «Детских историях», уже значительно сильнее звучит гротескно-фантастический элемент: из

анонимности и безликости своего существования его персонажи пытаются вырваться в фантазию, в мечту, чаще всего обретающую абсурдистское начало. Здесь гораздо заметнее, чем в первом сборнике, что «игра с языком» привлекает его в первую очередь.

Уже в заглавии «Времена года» намечается идея «вариаций» — и вариации действительно возникают: например, к теме «дом» или по поводу характера главного персонажа, некоего Кинингера, о котором, правда, при всем обилии «вариаций» трудно сказать что-либо определенное: это нарочито расплывчатая, смутная, порой гротескно-пародийная китчевая фигура. Быть может, и само жанровое определение «роман» можно рассматривать как не лишнее элемент пародийности. Этот роман, считает автор, можно читать как газету, пропуская «неинтересное», можно читать с конца или с середины. Его можно было бы даже напечатать на отдельных листочках, и читатель мог бы их сам смонтировать, по собственному усмотрению, но «такой книжной формы, к сожалению, нет»<sup>10</sup>. Сознательно создаваемое автором впечатление сходства со специфической технической литературой — прием, входящий в его «инвентаризационную» концепцию. Притом, как замечает Биксель, специальные технические книги показались ему романтичнее и сложнее, чем многие себе представляют. Производя свою «инвентаризацию», он прежде всего задается вопросом: «что говорят люди» о том или ином предмете, явлении, человеке, т.е. за воспринимающимися как чужеродное тело техническими (вместо лирических) отступлениями стоит желание разобраться в человеческих восприятиях, понять, как люди видят кажущийся им знакомым и привычным мир, когда он предстает в очужденном, гротескном, парадоксальном виде.

Так же как в первом сборнике «коротких историй», которые читатель «должен сам домысливать», по словам Бикселя, «каждый, кто хочет романа», должен сам его реализовать. «Я даю читателю лишь средство: этого глупого, дурацкого Кинингера, эту клишированную фигуру, которая могла бы выйти из китчевого романа...»<sup>11</sup> Иными словами, набор разрозненных, по сути, мало связанных между собой фрагментов, гротескно повернутых житейских историй, которые можно переставлять «в любом порядке», автор чисто символически соединяет некоей общей фигурой, на самом деле неспособной нести самостоятельную нагрузку, а лишь служащей еще большему очуждению изображаемого жизненного материала. За этим, повторим, и модное неприятие крупных эпических форм (найти новые эстетические подходы к которым стремятся в эти годы и сами авторы больших повествований, как Грасс — начиная от «Собачьих лет» и кончая, к примеру,

«Камбалой» или «Крысикой», романами 1980-х годов), и стремление к дезиллюзионизму, воплощенное в выборе центральной «китчевой» фигуры, и сознательная разрозненность фрагментов, именуемых «романом», призванная отразить подлинную сложность, «незакругленность», неожиданность жизненных сюжетов.

Эстетические представления Бикселя отражаются в его отношении к традиции. Его задел звучавший в ходе одной из берлинских дискуссий тезис о том, что «так-то сегодня уже нельзя писать», а «так-то можно». Чтобы проверить свои сомнения по поводу этой формулировки, рассказывает Биксель, он взял свой любимый роман «Избирательное сродство», «одну из важнейших книг немецкой литературы», и решил посмотреть: «Что же такого написал Гёте, что сегодня уже нельзя писать». И — «не нашел ничего». Зато многое из того, что «сегодня уже невозможно было бы писать», он находит в литературе XIX в. На примере «Избирательного сродства» Гёте он, утверждает Биксель, мог бы легко доказать, что это, «собственно, новый роман» («*pourveau roman*»). «Очень неинтересное, затянутое описание»: главная тема изложена в первых трех главах и больше не интересует автора, собственно, она исчерпывается уже заглавием. «И потому я считаю... что Гёте с Достоевским абсолютно не поняли бы друг друга, и Достоевский с Бютором тоже, зато Гёте с Бютором друг друга понять могли бы»<sup>12</sup>. Это означает, что он не видит радикального разрыва, пропасти между современной немецкой литературой и традицией, никакого «часа нуля» в начале XX столетия. Скорее он видит разрыв континуума при переходе от конца XIX в. к экспрессионизму, зато переход от Гёте к экспрессионизму и так далее, вплоть до «нового романа», представляется ему лишенным каких-либо серьезных «разрывов», вполне плавным.

Бикселя привлекает фиктивное, «возможное, но не бывшее». Формула «что было бы, если...» для него — основа литературы, начиная с Гомера. Это «что было бы, если...» встречается и во всех тривиальных, китчевых формах литературы. Что же касается детективного романа — как одного из интереснейших проявлений литературного клише, — то он пользуется исключительно этим «что было бы, если...» К этому добавляется, полагает Биксель, «нечто гельветское»: «наша большая любовь к конъюнктиву. В Германии конъюнктив полностью отжил в повседневной речи, а у нас — в районе Золотурна и Берна — часто пользуются этими формами, даже когда нет особой необходимости»<sup>13</sup>.

Когда-то о роли сослагательного наклонения в литературе говорил Альфред Андерш, которого, наверное, можно было бы считать частично швейцарским писателем: как-никак значительную



часть своей послевоенной жизни он прожил в Тессине и даже принял швейцарское гражданство. Так вот, Андершу была глубоко отвратительна «диктатура изъявительного наклонения», особенно когда речь шла об осмыслении истории. Он категорически не соглашался с позицией, которую можно было бы охарактеризовать словами: «Что было, того не вернешь». Он утверждал, что соглашаться с теорией «свершившихся фактов» аморально, ибо равнозначно отказу от самой возможности предположить, как могла бы повернуться история при иных обстоятельствах. А это, в свою очередь, означает отказ от извлечения уроков из истории, что для Андерша было абсолютно неприемлемо.

Но ближе Бикселю не позиция Андерша, связанная с осмыслением недавней немецкой истории, а фришевское «я представляю себе», эта попытка «примерить» человеку разные судьбы и биографии, хотя в то же время и в ней есть что-то родственное андершевскому неприятию «диктатуры изъявительного наклонения» (как выражения некоей «нерушимой данности»). «Я представляю себе» — эта формула Фриша, несомненно, находит отклик у Бикселя, для которого столь важную роль играет сам процесс «придумывания», «удовольствие от придумывания». В то же время он парадоксальным образом отмечает в себе «недостаток фантазии» и уверяет, что «лишь открывает то, что уже существует»<sup>14</sup>. И это «открывание» — людей, ситуаций, человеческих отношений — для него сродни той самой формуле: «Что было бы, если...» «Открыватель ищет новые страны, чтобы изменить старый мир. Что было бы, если бы земля была круглой — этот вопрос был причиной открытий: например, открытия, что она действительно круглая»<sup>15</sup>.

«Тоска по лучшему — вот самое дорогое в нас» — эти слова Макса Фриша тоже из того же ряда: стремление к лучшему, жажда совершенства — это тоже своего рода отказ от «диктатуры изъявительного наклонения». «Драматургия случайности», «вера в возможности и варианты» у Фриша, дающая читателю и зрителю мощный импульс к размышлению, безусловно, находит отклик в «короткой прозе» Бикселя, как, впрочем, и многих других швейцарских писателей, в той или иной степени испытавших влияние Фриша. Повествовательная техника романа «Пусть мое имя будет Гантенбайн» (или: «Назову себя Гантенбайн»), рассчитанная на толкование действительности с помощью «вариантов» и отвергающая принцип «свершившихся фактов», построена на «пробовании», «примеривании» различных «ролей» и «историй», на отказе от «единого» целостного, последовательного изложения, исходящего от «всезнающего рассказчика». Это и выра-

жение неудовлетворенности «драматургией причинно-следственных связей» (сторонником которой был Брехт), — их место и занимает ситуация «примеривания» очередного «случайного поворота» (судьбы, биографии, отношений), очередной «возможности». Структура романа особенно заметно определяется этими ситуациями «опробования» новых ролей, для которых, в свою очередь, создаются «истории», примеряемые, «как платье». Человек предстает не как нечто застывшее, неизменное, а в поле напряжения между проектом и осуществлением, между предположением и опытом. Жизнь и идентичность личности выступают не как нечто раз и навсегда данное, а в разнообразии возможных вариантов, ни один из которых не является окончательным.

Мир, в котором разворачиваются «истории» Петера Бикселя, тоже «многовариантен», его невозможно дефинировать: он открыт и неоднозначен, в нем люди тоже примеривают лица и судьбы, — особенно это касается «позднего» Бикселя. Его проза прозрачна и одновременно зашифрована, она ясна и в то же время абсурдна, она открыта и фантастична, оставаясь близкой «обыкновенному человеку». В рассказах Бикселя по-своему проигрываются варианты человеческих судеб.

Комментируя «Времена года», Биксель говорит, что рассчитывает на читателя, который сам «достроит» эту книгу, представит себе отсутствующее или недостающее действие, домыслит характеры. Оставляя финал открытым, он не сообщает, что же будет в итоге с его Кинингером: пересекает он в Ольтене, чтобы ехать в Вену, или отправится в Золотурн. Впрочем, как догадывается читатель, это вовсе не так уж и важно. Главное, говорит Биксель, что эта «китчевая фигура уходит», а куда уходит, — неважно.

По тому же принципу построены и его «Детские истории», эти изящные параболы, в которых сами истории не более важны, чем размышления о процессе рассказывания и изобретения историй, об отношениях между языком и реальностью. В «Детских историях» действуют не дети, а старики, неустроенные, по-детски наивные, упрямо испытывающие жгучую «тоску по лучшему». Широко цитируется критикой один из самых известных рассказов этого сборника «Стол есть стол». Это рассказ о старике, который «разучился говорить». «У него усталое лицо. Оно устало улыбаться, устало сердиться... Вряд ли стоит описывать его внешность. Его ничто не отличает от других. Он носит серую шляпу, серые брюки, серый пиджак... У него тонкая шея с сухой и морщинистой кожей. Шея его такая тонкая, что воротнички его белых рубашек ему всегда велики. Он занимает комнату на последнем этаже. Возможно, он был когда-нибудь женат и даже имел детей, возможно,

жил в другом городе. Несомненно, он был когда-то ребенком...» Старик одинок, он совершает свои пешие прогулки в одиночестве, а вечерами, сидя за столом, слушает, как тикает будильник.

Но однажды наступает «особенный день»: светит солнце, поют птицы, люди приветливы, весело играют дети. И все это ему вдруг очень понравилось. «Теперь все изменится», — подумал он. Но, войдя в свою комнату, он обнаруживает, что ничего не изменилось. «Все тот же стол, те же два стула, та же кровать». И радость его прошла: «Ведь у него в жизни ничего не изменилось». И тогда он решил изменить свой мир, назвав окружающие его предметы по-другому. С этого момента он стал называть кровать картиной, стол — будильником, стул — ковром, газету — кроватью, зеркало — стулом и т.д. Это «переименование слов» как бы и должно создать другой мир, помочь перейти из прошлого в будущее. Автор предлагает и читателю продолжить эту игру, поменять названия остальных слов: звонить — ставить, мерзнуть — смотреть, лежать — звонить, стоять — мерзнуть. Однако то, что начинается как языковая игра, переходит для бикселевского персонажа в утрату не только первоначального смысла привычных слов, но и смысла жизни вообще. Он забывает старый язык и не понимает, что говорят вокруг. Переименование смыслов, столь характерное для постмодернистской литературы, для бикселевского персонажа оборачивается трагедией. Эта «история печально началась и так же печально завершилась. Наш старик в сером пальто перестал понимать людей, и это было не самое худшее. Намного хуже было то, что и люди перестали его понимать. И потому он перестал говорить. Он замолчал. Он разговаривал только с самим собой». Попытка выйти из одиночества с помощью «перемонтирования» речи, напластования утраченных и перепутанных смыслов и знаков, разрушения языка — главного и единственного оставшегося у него средства коммуникации, — приводит к полному опустошению, усугубляет одиночество, отдаляя человека от окружающего мира.

Писатель и издатель Отто Ф. Вальтер, открывший Бикселя и решающим образом определивший его судьбу, замечает в послесловии к этому сборнику, что рассказ «Стол есть стол» его любимейшая история. В странных, наивных и упрямых бикселевских стариках, убого живущих на свою скромную пенсию, его привлекает то, что «в один прекрасный день их посещает Идея». Эта идея может показаться нам, «разумным», скорее всего сугубо «неразумной», как, например, идея задаться вопросом: почему, собственно, стол называется столом, а стул стулом? В рассказе «О человеке, который не желал больше ничего знать» некий пожилой

человек вдруг приходит к мысли, что ему больше ничего не нужно знать, и это также приводит его к полной изоляции, но на сей раз она оказывается плодотворной, ибо заставляет его придти к выводу: чтобы иметь право сказать, что ты ничего больше не желаешь знать, надо сначала узнать очень многое. Это побуждает героя рассказа приобретать все новые и новые знания и даже, между делом, выучить китайский.

Этих пожилых чудаков посещают идеи, которые переворачивают всю их привычную жизнь. «Мы, разумные, — пишет Отто Ф. Вальтер, — можем, конечно, смеяться над ними — и мы действительно посмеиваемся, потому что предполагаем, что ничего хорошего из этого не выйдет. Но вместе с тем именно теперь, наконец, в серое бытие этих пенсионеров... как в сказке — именно теперь вторгается что-то необычайное, и они упрямо защищают это необычайное от всех разумных и даже от собственного опыта, от всякого прагматического реализма и его накапливающихся аргументов»<sup>16</sup>.

Первоначальный блеск идей, посетивших старых чудаков в их убогих мансардах, конечно, быстро улетучивается, и все же привычное однообразие и серость их никого не интересующей жизни нарушены, что-то в ней меняется. Человек, пережив острую коллизию, учится смотреть на себя и мир по-иному. У него появляется неясный, смутный, но в то же время явственный проблеск надежды. Тот, кто однажды решил «ничего больше не знать», возвращается к прежнему образу жизни, но «зато теперь он знает китайский». Зачем старику в его тесной мансарде китайский язык? Да, бикселевские старики мало что выигрывают от своей Идеи, и все же они оказались непобедимы, они выиграли — хотя бы на тот короткий миг, что отделяет их от смерти. Все эти люди так или иначе пытаются перехитрить судьбу, хотя и делают это — с точки зрения «разумных» — наивно, даже нелепо. Но ими движет, несомненно, та самая «тоска по лучшему», которая и есть «самое дорогое в нас».

«Детскими» эти истории, в которых почти нет детей, названы, быть может, именно потому, что персонажи Бикселя своим поведением напоминают детей, а еще потому, что в самой речевой интонации, в образности этих коротких историй присутствует, и весьма ощутимо, элемент сказки. В определенном смысле перед нами стилизация под сказку. «Человек, который ничего больше не хотел знать» — разве это не напоминает название сказки? И самое действие, если вообще можно говорить о таковом, и нарочитая примитивность, лаконизм, кажущаяся прямолинейность характеров — все напоминает сказку, как бы возвращающую к «началу

начал», к утраченной простоте. Биксель любит рассказывать свои истории в тональности сказки, где слово как бы очищено от позднейших напластований. Однако, все то, что он рассказывает, очень далеко от сказочных приключений с их почти обязательным счастливым концом. Ведь для автора сам процесс рассказывания, придумывания текста не менее важен, чем то, о чем он, собственно, рассказывает. «Детские истории», полагает Отто Ф. Вальтер, это как бы разновидность ранних прозаических текстов в сфере немецкоязычных культур, немецких народных книг, являвших собой собрание коллективной народной фантазии. Нечто от таких «народных книг» видится Вальтеру и в «Детских историях» Петера Бикселя. Эти истории, замечает он, и спустя годы после их написания читаются так же свежо, они интересны и шести- и шестидесятилетним, их пересказывают друг другу<sup>17</sup>. При всей современности повествовательной манеры, тонкой остротности повествовательного взгляда, всей нарочитой искусственности изображаемого, они становятся «народными книгами».

В 1960–1970-е годы «малая проза», новеллистика, «короткие истории» пользуются в Швейцарии особой популярностью. Это время интенсивного развития жанра, отмеченного пристальным вниманием к обычному, среднему человеку, особым интересом — в традиции Роберта Вальзера, отдававшего большую дань этому жанру, — к психологической атмосфере, нравственному климату человеческих отношений. «Короткой прозе» в этот период дезиллюзионизма и развенчания мифов подвластно нередко то, с чем не всегда способна справиться «большая проза», переживающий кризис роман, если он не принадлежит перу художника, которому под силу эстетические открытия, как, к примеру, Макс Фриш.

Одновременно с Бикселем в «малой прозе» обретают известность и другие швейцарские авторы. Среди них молодые, но уже признанные литераторы тех лет — Адольф Мушг, Курт Марти, Юрг Федершпиль, Вальтер Маттиас Диггельман, Йорг Штайнер, Урс Видмер, Томас Хюрлиман, Герольд Шпет, Вернер Шмидли и др. Все они так или иначе передают ощущение нравственного и психологического неблагополучия, испытываемое человеком в столь благополучной стране, внутреннюю неустроенность, разлад с внешним миром.

Давний мотив швейцарской литературы: молодой человек, в знак протеста покидающий родину, чтобы пройти школу жизни на чужбине и вернуться с новым жизнеощущением и новыми планами в свою страну (у Келлера, Готхельфа), претерпевает гротескно-пародийную трансформацию в «короткой прозе» 1960–1970-х годов; сохраняя главный импульс своих предшественников, моло-

дые авторы отражают иное мировосприятие современников, опираются на совершенно иные — игровые, фантастические и абсурдистские — стилевые средства.

В одном из самых известных рассказов Бикселя — «Сан-Сальвадор» (из первого сборника) — герой пишет записку жене, что ему «здесь слишком холодно» и он «уезжает в Южную Америку», после чего спокойно остается в своей комнате, за своим столом, и ждет жену. Нечто подобное происходит в прозаическом фрагменте Курта Марти «Идиллия и перспектива» (1965) — своеобразное перефункционалирование мотива бегства, драматическое и в то же время гротескное: Марти рассказывает о человеке, который, что бы ни делал он, мысленно совершает побег из обыденных обстоятельств, но совершает именно в мечтах, которые накладываются на реальность и контрастируют с ней в пределах одной фразы, включающей в себя как бы несовместимые измерения. Герой остается в своей стране, своем городе, своем доме — и все время «бежит», «совершает побег». Мысль о побеге из привычного бытия не оставляет героя ни на миг; совершая любое привычное, будничное действие, он мысленно ощущает себя находящимся в пути, подальше от всех и вся, подобно герою Бикселя, который рвется куда-то в Южную Америку, хотя читателю ясно, что он никогда никуда не уедет, никогда не порвет привычных уз, как ни будет душа его рваться в дальние, экзотические, недоступные и потому столь привлекательные края.

Обращает на себя внимание, сколь распространены в швейцарской «малой прозе» 1960–1970-х годов названия, в которые составной частью входит слово «история». И Биксель, и Марти называют сборники своих новелл или миниатюр «историями»: «Детские истории», «Ночные истории», «Деревенские истории» и т.д. Известный в Швейцарии и ФРГ писатель Урс Видмер называет свой сборник «Швейцарские истории» (1975), и темой этих «историй» тоже становятся исковерканные судьбы людей. И тревога за них, как у Бикселя и Марти, сочетается с гротескным, отчуждающим взглядом на швейцарскую «специфику». За абсолютным, образцовым благополучием жизненного фасада неизменно проступает изломанность и увечность судеб и характеров. Атрибуты «гельветского» мифа разрушаются под напором абсурдистски-сюрреалистических приемов и в творчестве других авторов «малой прозы», например, Юрга Федершпиля, выпустившего в 1973 г. сборник «Паратуга возвращается» («Paratuga kehrt zurück»), где гротескно-фантастическая, иррациональная фигура Паратуги призвана напоминать о неискоренимости зла, повсюду подстерегающего человека. «Этот загадочный и страшный образ

задуман автором как воплощение некоей анонимной угрозы, бессознательного страха, который сопутствует жизни каждого человека»<sup>18</sup>, — замечает В.Седельник. На аллегории и параболическом отчуждении реальности построен и сборник «Анатомические истории» («Anatomische Geschichten», 1973) Герберта Майера.

Совершенно очевидно, что самым словом «истории» авторы намеренно противопоставят столь непопулярной в те годы «фикции», вымыслу. Не забудем, что 1960–1970-е годы — время, когда в Западной Европе «литературный вымысел», эпические жанры не в почете, предпочтение отдается документальной литературе или «текстам», так называемой «литературе о литературе», представляющей напоказ приемы повествования и сосредоточенной преимущественно на «трудностях письма», литературной рефлексии. Слово «истории» не только призвано развенчать чисто «гельветские» мифы, но и противопоставить «фикции». Этому служат и новые средства художественного выражения — лаконизм, приемы очуждения, игра в «варианты», абсурдистско-гротескные приемы и т.д.

Кажется, нет ни одного сколько-нибудь именитого швейцарского автора, который не писал бы, особенно в 1960–1970-е годы, «короткую прозу»: среди них и Адольф Мушг, Йорг Штайнер, Вальтер Маттиас Диггельман, Вернер Шмидли, Томас Хюрлиман, Герольд Шпет и многие другие — художники совершенно разных эстетических пристрастий, порой полярного подхода к жизненным проблемам. Но своя «история» есть у каждого из них. Так, Адольф Мушг, автор получивших широкое признание романов, тоже пишет «истории» — в 1960-е годы пользовался популярностью его сборник «Чужеродные тела» (1968). В том же году вышел сборник Вернера Шмидли «Старик, пиво, часы и другие истории». За два года до этого у него выходит томик рассказов «Мальчик и мертвые рыбы».

С интервалом в шестнадцать лет выпускает новый сборник рассказов Петер Биксель — «Гриф» («Der Busant», 1985). Теперь его «истории» стали больше по объему, хотя и сохранили внутренний лаконизм, строгость и ясность, при том, что в этих «историях» происходят поистине невероятные вещи, происходят с самыми обыкновенными нашими современниками, хотя иные из них живут уже много столетий подряд, как вечный Юли (он же Петр Прованский) и его прекрасная подруга, всегда пьяная Магелона. И даже Гриф, хищная птица из древнего эпоса, превратился в золотурнского богача и спекулянта. Иронически-грустная, остранинная, подчас демонстративно абсурдистская авторская дистанция позволяет нам увидеть мир современной Швейцарии, но

словно прикрытый туманной дымкой, дразняще искажающей пропорции и облик реальности, мир, где будничное уживается с призрачным и где люди воспринимают время лишь как «передышку перед бурей». Здесь снова оживает давняя тема швейцарской литературы: какая-то необъяснимая скованность, отсутствие движения и активности, омертвелость, парализованность, — тема, уже, казалось, исчерпавшая себя, вновь звучит в «историях», где переплетаются и совмещаются временные плоскости, столетия и годы, современные, исторические и сказочно-мифологические персонажи, словно застывшие в убогом безжизненном настоящем<sup>19</sup>. «Здесь никто не встречал никого. Здесь ничего не происходит, здесь ничего не происходит — бедная Магелона, бедный Петр Прованский, богатый господин Гриф». В отличие от старой народной книги, влюбленные не встречаются здесь и в старости; прекрасная Магелона превращается в неряшливую пьянчужку, Петр Прованский оживает то в образе Костюшко, борца за свободу Польши, то проходимца Юли, то становящегося жертвой хищной птицы господина Бузанта (Грифа), который держит в своих руках весь народ. И сам город напоминает театральную кулису, «Те, в голубых униформах, — это полиция, а те, в зеленых, — союз унтер-офицеров, и по субботам они выстраиваются на ступенях собора и играют для чужаков, которые не приходят. Это Золотурн».

Здесь парализованы чувства, вытеснена любовь, сама жизнь превращается лишь в копию самой себя. Перед нами не столько «истории», как в первом сборнике, сколько игра в «истории», выставление напоказ самого процесса рассказывания. В первых сборниках Бикселя было меньше натужного изыска, который появляется спустя два десятилетия вместе с постмодернистской утратой подлинного чувства и той неизъяснимой теплоты, что исходила от миниатюр «Фрау Блюм...»

Рассказ «Жизненный путь» (из того же сборника «Гриф») представляет собой откровенно демонстрируемый процесс придумывания некоей биографии, попытку поместить сочиненного героя в то или иное историческое и географическое пространство, чтобы тут же отвергнуть любой вариант и обратиться к поиску нового, вовлекая в этот процесс поиска, находок и отказа от них самого читателя. Своему главному персонажу автор дает банальную фамилию Майер, которую неудовлетворенная матушка героя спешит украсить экзотическим именем: Заломон-Адальберт (какое герой, в свою очередь, со временем превращает в более благозвучное Адальберт З.Майер, избавившись заодно от подозрительного Заломона). Пародийно-ироническая переключка с «Ган-



тенбайном» или «Биографией» Фриша не может не остаться незамеченной, даже название — «Жизненный путь» (или «Биография») — устанавливает некую опосредованную связь с произведениями Фриша. «Проигрываются» разные возможности человеческой судьбы, герою дается шанс прожить разные жизни, вернее, вообразить, как бы они могли быть прожиты. Еще точнее, такая возможность дается читателю: вообразить разные варианты судьбы героя, если к упомянутому Майеру вообще приложимо это слово. Но если у Фриша «игра» — средство обнажить экзистенциальные драмы человеческого бытия, то у позднего Бикселя скорее наоборот: драматические повороты индивидуальной судьбы подчинены «игре в рассказывание».

Итак, начавшись как «игра» — и оставаясь ею, — рассказ приобретает черты, хотя и нарочито слабо прорисованные, политического памфлета, истории о том, как из «ничего» вдруг возникают «харизматические лидеры» и так же «вдруг» оказываются на политическом Олимпе. И чем меньше у них реальных достоинств, тем страшнее они для окружающих. Но большинство старается проигнорировать безликость того, кто сумел добиться успеха, — и вот уже находятся «почитатели, знающие его с детства», рассказывающие другим, какой он общительный, контактный, одним словом — «харизматический». И напрасно автор в финале призывает читателей в свидетели, что это он придумал Адальберта З.Майера вместе с его матушкой, обладавшей склонностью к экзотическим именам, призванным компенсировать заурядность фамилии. Поздно: автор понимает, что, породив своего Франкенштейна, он уже с ним не справится: «Заломона-Адальберта Майера уже не остановишь».

Перед нами сочинение, которое, несмотря на преобладающий в нем абсурдистски-игровой элемент, несет в себе и обобщенное, индивидуализированное начало, превращаясь чуть ли не в актуально-злободневную сатирическую параболу, возможно, вопреки замыслу автора. Но не он ли сам предлагает читателю домысливать свои «истории»? И хотя, повторим, новые рассказы Бикселя 1980–1990-х годов эстетически более изощренные и сложно организованные, чем «простенькие» «короткие истории» времен его дебюта, все же он и в поздней прозе достигает художественной концентрации и особого психологического воздействия, соединяя игровое начало с бытовым, параболическое с конкретным, передавая в итоге и атмосферу современной Швейцарии, и, в более широком смысле, человеческий (или бесчеловечный) климат современного мира.

Как и в первых сборниках, люди здесь остаются анонимными, почти лишенными всяких связей, наделенными лишь «обрывками свойств», где все одновременно ясно и смутно, реально и ирреально — этой поэтике Биксель остается верен, хотя в прозе его последних сборников — сюда относится и сборник «К городу Парижу» (1993) — уже меньше живого, непосредственного, теплого чувства к человеку, чем было в «Разносчике молока» или «Детских историях». Сочинение «историй» предстает как своеобразный эрзац жизни: «Кто живет рассказыванием, не оставляет следов, потому что о том, кто рассказывает, больше нечего рассказывать».

Человек на грани реального и ирреального сочиняет «истории», которые, как выясняется, за него сочиняет автор, или, наоборот, автор приписывает ему «истории», которые сочиняет сам, как бы заимствуя их у своего персонажа, — прием не такой уж новый в мировой литературе. Но в постмодернистских сочинениях, к которым близки последние «истории» Бикселя, такая двойная или тройная «оптика», включающая скрытую цитацию и пародийное использование обрывков известных сюжетов, создает сложную повествовательную игру, за трудно разгадываемыми ходами которой лишь смутно просвечивает реальность. И все же итоговым впечатлением от этой игры остается не утраченный интерес к человеку, для выражения которого Бикселю хватает порой одной строчки, одной фразы, как в рассказе «Объяснение ученику из Прея». Здесь до конца не проясняется, существовал ли персонаж, о котором написан рассказ, или автору с самого начала известно, что никакого такого персонажа нет и не было, — это загадка, игра. Однако эта игра в рассказывание все же имеет неожиданный и вполне человеческий смысл: «Я хотел бы просить моего читателя последовать моему примеру, и, читая, забыть, что он читал, как я в процессе письма забываю, что я написал. Так что в конце остается только его имя: Хабертрубер. Но что следует принять всерьез, так это мою готовность полюбить его ученика. Ученик из Прея — девушка». Эта неожиданная парадоксальная концовка (на протяжении всего рассказа идет речь именно об «ученике», которого читатель, естественно, воспринимает как юношу) озаряет теплым светом эту холодноватую игру, «игру в варианты» истории о некоем Хабертрубере. Его учеником, о котором говорится много и почти ничего, оказывается девушка, в которую влюблен (или хочет влюбиться) рассказчик. Долгий рассказ о таинственном Хабертрубере, еще одном человеке без свойств, воспринимается в результате как странное вступление к лаконичному, из одной фразы, финалу: признанию в любви девушке из Прея.

Игра Бикселя в рассказывание — это и попытка выяснить возможности человека; отсюда «варианты биографий», то самое «что было бы, если бы...», за которым незримо стоит великий «крестный отец» современной швейцарской литературы Макс Фриш.

Присутствие автора «Гантенбайна» явственно ощущается, например, в повести Бикселя «Херувим Хаммер и Херувим Хаммер» («Cherubin Hammer und Cherubin Hammer», 1999), что, собственно, не должно удивлять: Биксель входил в круг близких друзей и единомышленников Фриша. Здесь тоже идет речь о биографии истинной и биографии ложной, о лице и маске, хотя и без присущего Фришу акцента на трагическом аспекте. Два человека (или, скорее, две ипостаси одного человека, за которым угадывается автор), носящие одинаковые имя и фамилию Херувим Хаммер, вживаются в добровольно взятый на себя, но, видимо, чуждый их внутренней сути образ: один в образ писателя, корпящего над своими творениями и мечтающего о посмертной славе, другой — в образ отчаянного, склонного к авантюрам парня, завсегда пивных. Не желая быть самими собой, тот и другой стараются походить на созданный их воображением имидж. Они хотят не быть, а казаться, соответствовать готовым, заранее заданным представлениям о том или ином человеке, той или иной профессии. О Херувиме Хаммере первом рассказывается в основном тексте, о Херувиме Хаммере втором — в многочисленных сносках; таким образом, сама структура текста, способ «рассказывания» провоцируют читателя, втягивают его в затейную автором игру в раздвоение, вынуждают его то и дело переключать внимание с одного образа на другой и заодно размышлять о том, что, как ни печальна и однообразна жизнь, но искусство ее постижения в игре придает ей своеобразную веселость и прелесть.

Свое мироощущение Петер Биксель передает не только в «историях», он автор нескольких сборников, эссе и, не сказав хотя бы несколько слов о его эссеистике, нельзя полностью обрисовать творческий мир этого писателя. Если в своих «историях» он помещает людей и их судьбы в трудно идентифицируемые, смутные, нарочито неясные условия, что во многом определяет художественный строй его прозы, особенно поздней поры, то его эссеистика всегда остается «на почве фактов», хотя также преображенных его особым взглядом и критическим отношением к изображаемому.

Это проявилось уже в первой книге писателя в жанре эссе — «Швейцария глазами швейцарца» («Des Schweizers Schweiz», 1969). В ней он признается в любви к родине, но обставляет свое признание оговорками, чтобы отмежеваться от «истинных патри-

отов» (их еще называют «вертикальными швейцарцами» — «senkrechte Schweizer»), которых немало и в этой стране. «Тут я родился. Тут вырос. Мне понятен язык этого края... Тут я чувствую себя дома... Швейцария мне знакома. И потому — приятна. Я знаю, как тут организована жизнь. Могу понять, что происходит за ее кулисами. Знаю, что почем, и мне не надо пересчитывать деньги за товары и услуги на другую валюту. Здесь я чувствую себя уверенно, так как могу разобраться в том, что происходит. Здесь я могу отличить правило от исключений. Наверное, это и есть чувство родины. Меня не удивляет, что я люблю ее»<sup>20</sup>. Биксель дорожит своим званием швейцарца, но заявляет, что «хотел бы иметь право жить здесь, не чувствуя себя обязанным все время восторгаться»<sup>21</sup>, т.е. сохранять к ней критическую дистанцию, что он и делает всю свою сознательную жизнь.

Макс Фриш в своей речи, посвященной Петеру Бикселю (1983), заметил: тот, кто постоянно протестует против того, что «камень падает вниз», может показаться наивным, — он имел в виду газетную публицистику своего младшего коллеги, объединенную позднее в сборник «Истории не ко времени» («Geschichten zur falschen Zeit», 1979) и только собранные воедино, замечает Фриш, они позволяют уловить тот «бродильный элемент», который заключен в сложных ходах бикселевской мысли, внешне такой простой и ясной. Это, продолжает Фриш, мышление человека, который пишет «истории, а не Историю». «Истории не ко времени», писавшиеся из месяца в месяц и охотно принимаемые на газетной странице, где они кажутся несколько наивными, собранные вместе, обнаруживают в себе нечто неожиданное: Петер Биксель «не размахивает политическими лозунгами, а... рассказывает нам, что он увидел и понял», притом рассказывает как бы не спеша, с сомнением. Только там, где властвуют предрассудки, нет колебаний в выборе слов. Поэтическая же замедленность и сомнения там, где другие, полные предрассудков, находят покой и порядок, это этическое сомнение обладает взрывным характером.

Макс Фриш нашел весьма точное определение для манеры Бикселя, которая характерна и для его прозы, и для эссеистики: «поэтическая нерешительность». Он действительно не спешит с выводами, не предлагает окончательных решений и рецептов — он прежде всего старается вовлечь своего читателя в процесс размышлений.

Что же касается «короткой прозы» Бикселя и некоторых других его швейцарских коллег 1980–1990-х годов, то наиболее продуктивное ее осмысление возможно, видимо, в постмодернистском ключе — в этой плоскости наиболее полно раскрывается их

«стилистическая аура»<sup>22</sup>. Сегодняшние писатели, по словам швейцарского критика, уже находятся не столько «в поисках утраченного времени», сколько «утраченного Я», которое, возможно, уже никогда «не удастся найти вновь», если верить словам известного немецкого писателя Вольфганга Кеппена. Растворение, исчезновение героя, его фрагментаризация — едва ли не всюду мы сталкиваемся с этим кризисом, кризисом личности и кризисом литературы.

В сборнике писательницы Маргрит Баур «Бегство историй» (или «от историй», а возможно, и «от Истории») говорится: «Истории уже нельзя прожить, их можно только рассказать». Тонкое плетение контрастов, игра значений, сочетание несочетаемого, прозрачность и ирреальность мира, неочерченность характеров, которые раздваиваются или «растраиваются», и вместе с тем мозаика точных фрагментов жизни, человеческих переживаний, поиск человеком своего Я — все это отражено в рассказах Маргрит Баур, Петера Бикселя, Курта Марти и многих других современных немецкоязычных швейцарских писателей. Ускользающая реальность, неспособный справиться с противоречиями своего времени, с психологическими разрывами человек — все это точно и тонко отражено в «малой прозе», без которой, перефразируя слова русского писателя Платонова, литература будет «неполной».

<sup>1</sup> *Matt B. von. Peter Bichsels Essays // Dies. (Hrsg.). Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den 80-er Jahren. Zürich, 1991.*

<sup>2</sup> In: *Bichsel P. Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. Olten und Freiburg in Breisgau, 1966.*

<sup>3</sup> *Bichsel P. Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht // Bucher W., Amman G. Schweizer Schriftsteller im Gespräch. Basel, 1970. S. 15.*

<sup>4</sup> *Oberholzer O. Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz // Die deutsche Literatur der Gegenwart / Hrsg. von M. Durzak. Stuttgart, 1971. S. 400.*

<sup>5</sup> *Ibid. S. 401.*

<sup>6</sup> *Ibid. S. 405.*

<sup>7</sup> *Bichsel P. Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht. S. 22–23.*

<sup>8</sup> *Ibid. S. 26, 30, 33–34.*

<sup>9</sup> *Bichsel P. Zur Stadt Paris. Frankfurt am Main, 1993.*

<sup>10</sup> *Bichsel P. Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht. S. 38–39.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid. S. 31–33.*

<sup>13</sup> *Ibid. S. 41.*

<sup>14</sup> *Ibid. S. 41–42.*

<sup>15</sup> *Ibid. S. 44.*

<sup>16</sup> *Walter O.F. Die Kindergeschichten und Gorkis Frage. Ein Nachwort // Bichsel P. Kindergeschichten. Hamburg, 1974. S. 74–75.*

<sup>17</sup> Ibid. S. 86.

<sup>18</sup> *Седельник В.* Открытие действительности, поиски героя. Швейцарская литература в 70-е годы // Современная литература за рубежом / Сост. Н.А. Анастасьев, П.М. Топер М., 1983. С. 543.

<sup>19</sup> См.: *Matt B. von.* Vorwort zu: Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren/ Hrsg. von B. von Matt. (Zürich), 1991. S. 11.

<sup>20</sup> *Биксель П.* Швейцария глазами швейцарца // Иностранная литература. 2002. № 9. С. 174–175.

<sup>21</sup> Там же. С. 175.

<sup>22</sup> *Matt B. von.* Vorwort zu: Antworten. S. 23.

## ГЛАВА 17

### ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Самое трудное в понимании истории швейцарской немецкоязычной поэзии второй половины XX в. — обнаружить непрерывность национальной традиции, которую, в общем-то, легко можно было бы выстроить по эпигонам и поэтам третьего ряда. Но там, где современные швейцарские поэты ведут трудный самостоятельный поиск, и особенно когда они достигают общеевропейского масштаба (Ойген Гомрингер), этот поиск трудно согласуется с традициями швейцарской поэзии прошлого, добивавшейся европейского резонанса. По крайней мере, четыре имени можно здесь назвать в качестве ориентиров: добротная реалистическая стихотворная вязь Готфрида Келлера (1819–1890), психологический символизм Конрада Фердинанда Мейера (1825–1898), неоромантический психологизм Германа Гессе (1877–1962) и, наконец, «магический реализм» Альбина Цоллингера (1895–1941). Из них, по крайней мере, двое — Гессе и Цоллингер — присутствовали в послевоенной поэзии вполне реально: Гессе продолжал выпускать стихотворные сборники, в душе отводя поэзии «центральное место»<sup>1</sup>, творчество Цоллингера стало по-настоящему издаваться и осмысляться только после смерти поэта<sup>2</sup>. Гессе в своей поэзии прост и искренен до наивности (это-то в ней и подкупает!); оставаясь в лирике стопроцентным традиционалистом и вовсе не заботясь о том, какие и чьи мотивы он перепевает, Гессе сделал из поэзии громоотвод всем неурядицам и проблемам личной жизни, словно гармонизация мира в поэтическом слове могла стать лекарством для гармонизации внешней жизни, по крайней мере, должна была помочь справиться с ней. Поэтому у Гессе трагедии и конфликты выступают в поэзии в смягченном, умиротворенном и каком-то остранинном виде. Это своего рода самоутешение, самотерапия — и эта самотерапия и самоободрение пронизывают все лирическое творчество Гессе:

Боли, милые сестрицы,  
Не Господь ли дал вас людям?  
Но никто-то вас не любит.  
Так давайте породнимся!

Я когда-то, вас чураясь,  
В мир раздольный гордо вышел,  
Был обманут и обижен,  
Нищим в дом я возвращаюсь.

Боли, милые, простите,  
Что без вас прожить стремился —  
С вами я теперь сроднился,  
Вы со мной теперь живите!

Кровь мою преобразая,  
По моим струитесь жилам —  
Ведь в кругу сестричек милых  
Глубже жизнь я ощущаю.

(«Милые боли», 1927)<sup>3</sup>

Стихотворение написано в год публикации романа «Степной волк», но как просто и ясно здесь сказано то, к чему так мучительно и замысловато идет Гарри Галлер, герой гессевского романа, в конце концов понявший, что надо учиться слушать «проклятую радиомузыку жизни». Завершая работу над своим, может быть, лучшим романом «Игра в бисер», он пишет глубоко интимное, «оправдательное» стихотворение:

... Если ж нам придется пред Всевышним  
Грех признать, что жили пустяками —  
Все же нельзя нас попрекнуть грехами,  
Как орду солдат, что Землю выжгли,  
Как пилотов, что бомбить летали,  
Как господ, что власть в руках держали.

(«Другу вместе с книгой стихотворений», 1942)

Но это трогательное «самооправдание» является в то же время и признанием полного поражения и бессилия прекраснодушного европейского гуманизма перед глубинными законами неведомого этому гуманизму реального саморазвития европейской действительности. И — как последний штрих — стихотворение, написанное 23 апреля 1944 г., т.е. за год до окончания Второй мировой войны:



Лежит весь мир в обломках,  
А был он дорог нам,  
Сейчас душа в потемках,  
И смерть уже не страшна.

Что клясть юдоль земную?  
Она кадит в глаза,  
Но нас не заколдуют  
Былые чудеса.

С приветом удалимся  
От суеты сует.  
Со счастьем распростимся, —  
Его на свете нет.

Прощай, юдоль земная,  
Пленяй теперь других, —  
Довольно нам печалей  
И радостей твоих.

(«Прощай, юдоль земная»)

Разумеется, сам Гессе до конца жизни отстаивал, как мог, прекрасный европейский гуманизм и пропагандировал непреходящие ценности классической культуры и классической традиции, но в поэзии его отчетливо звучит окончательное прощание с этой самой традицией, хотя и ничего другого, кроме нее, он сам предложить не может. Он не может предложить даже космического провинциализма Цоллингера, который беспрестанно вслушивался в тысячелетний подземный гул альпийских гор и долин и знал, что этот гул еще долго будет продолжаться и, может быть, когда-нибудь люди все же захотят услышать его и постепенно избавятся от уз европоцентризма.

Послевоенная швейцарская поэзия занята поисками нового языка; поэтам представляется (даже если сами они это отчетливо не артикулируют), что традиционный язык гуманистической поэзии исчерпал себя вместе с крахом традиционной гуманистической культуры и уже не пригоден для выражения новых реалий и нового мироощущения. Это состояние кризисности, исчерпанности языка хорошо передано в стихотворении Ганса Шумахера (Hans Schuhmacher, р. 1910) «Вакуум», опубликованном в сборнике «Ночной курс» («Nachtkurs», 1971):

Горький итог  
Мир наш земной:  
Одинокий зверек —  
Сосед твоей любой.

Слушают крик.  
И ищут след.  
Но кроме копыт  
Следов человека нет.

Путь размыт.  
Указателей нет.  
В словах алфавит  
Уже проржавел.

Слепнуть нам и неметь.  
И скоро споткнется бег.  
В вакууме  
Закончится век.

Шумахер регулярно публиковал свои поэтические сборники, начиная с книги «Ожидание осени» («In Erwartung des Herbstes», 1939), за которой последовали «Колодец времени» («Brunnen der Zeit», 1941), «Тени на свету» («Schatten im Licht», 1946), «Круг календаря» («Kreis des Kalenders», 1946), «Горизонт» («Der Horizont», 1950), «Во славу Цюриха» («Zum Ruhme Zürichs», 1951), «Хвала алфавиту» («Lob des Alphabets», 1952), «Меридианы» («Meridiane», 1959) и «Ночной курс» (1971). Выступив в своих первых книгах как вполне традиционный поэт родных пейзажей, Шумахер уже в сборнике «Горизонт» вводит тему взаимодействия человеческой техники и природы, мир природы и мир человеческой техники видятся ему как миры отчужденные, непримиримо враждебные, уже вступившие в смертельную схватку. В этой схватке в конечном итоге победит природа: человек будет уничтожать природу долго и эффективно, но лишь до тех пор, пока не уничтожит необходимую природную базу собственного существования. И тогда, после «времени нуль» (и уже без человека и его техники) «снова прорастет трава». Но что такое тогда человек и его цивилизация? А это уже подводит к тем же вопросам, которые еще с 1920-х гг. задавал себе Гессе, уходя от жестоких ответов в уютное лоно гуманизма. После Второй мировой войны эти вопросы становятся все настойчивее. Привычный и понятный мир, многократно «разжеванный» позитивистской наукой и философией, теологически тоже понятный как традиционная борьба «добра» и «зла», вдруг совершенно замутняется, в нем абсолютно все становится непонятным, «закодированным»:

Все закодировано.  
Твоя усмешка,  
когда мы сидим за столом

напротив друг друга —  
закодирована.

Посвистывание  
птицы  
за окном —  
закодировано.

Парады букв  
на просторах  
белой бумаги —  
закодированы.

Но ужасно знать:  
декодирующее устройство —  
с дефектом  
и настоящий текст  
потерян.

(«Закодировано», 1971)

Так, даже у традиционных в своих истоках поэтов происходит переориентация, влекущая за собой заметные последствия не только в тематическом и проблемном плане, но изменяющая и форму стиха (отказ от рифмы и традиционных ритмов), и даже выбор лексики. Сходный с Шумахером путь проделывают уже в 1950-е годы и другие поэты старшего поколения, например, Эрвин Екле (Erwin Jaeckle, р.1909), начинавший еще вполне в духе, пускай и трагической, но «победы гуманизма» в сборниках «Без тени» («Schattenlos», 1947), «Стихотворения на семи ветрах» («Gedichte aus allen Winden», 1956), но постепенно изменившего свою интонацию и лексику в дальнейших книгах: «Счастье в стекле» («Glück im Glas», 1957), «Волопас» («Ochsenhirt», 1967), «Вырвать язык» («Die Zungenwurzel ab», 1971). Крупнейшие поэты шли на сближение с модернистской поэзией, которая в 1950-е годы уже активно заполняла немецкоязычную литературную сцену. Но они не стали модернистами, как не стали ими близкие им по возрасту поэты: Райнер Брамбах (Rainer Brambach, 1917–1983), Герхард Майер (Gerhard Meier, р. 1917), Силья Вальтер (Silja Walter, р. 1919), но также и Альберт Эрисман (Albert Ehrismann, р. 1908), и Урс Мартин Штруб (Urs Martin Strub, р. 1910). Хотя у каждого из них сформировалась совершенно индивидуальная поэтика, общими все же остались не только истоки в гуманистической поэтической традиции, но и определенная доля доверия к жизни и к человеческим отношениям, складывающимся в обществе, — т.е. к тому, что стремительно вытеснялось из модернист-

ской поэзии, перейдя в цинизм и издевку над миром, а из постмодернизма и вовсе исчезло как нравственно-философская ориентация. Гуманистическая традиция все же сохраняла свое значение и для послевоенной швейцарской поэзии. В частности, это относится к творчеству Райнера Брамбаха.

Райнер Брамбах (Rainer Brambach, 1927–1983) вырос в Базеле в достаточно стесненных жизненных условиях и не смог получить высшего образования. Но все же биографы знают, что отец его (по происхождению немец) был настройщиком пианино и обладал «абсолютным слухом», но порой пускался в неконтролируемые «загулы», из которых его «вызволяла» жена, властная и сильная женщина, которая, однако, тонко чувствовала поэзию. Видимо, отцовская наследственность повлияла на особое отношение Брамбаха к слову: он никогда не придумывал свои слова, он ждал, пока они сами зазвучат в нем, как музыка. Он написал немного, но у него нет «плохих» стихов, его многочисленные экспромты формально всегда безупречны. Его особое, хотя и медленно признаваемое место в швейцарской поэзии обусловлено тем, что он ни жизнью, ни творчеством своим так и не вписался в текущее «литературное производство», хотя награждался литературными премиями и был признан (а порой и близко знаком с такими крупными поэтами, как П.Целан, П.Хухель, Г.Айх и Г.М.Энценсбергер, а также знаменитым философом М.Хайдеггером<sup>4</sup>). Он прожил не типичную для швейцарца жизнь «абсолютного поэта» — в юности отдался своим анархистским наклонностям, был выслан из Швейцарии в 1938 г. (в то время у него не было швейцарского паспорта), был призван в вермахт, но сбежал оттуда с помощью подруги-швейцарки, укрывался, попадал в лагерь и тюрьмы, но все-таки, в конце концов, остался в Швейцарии, став завсегдатаем рабочих кабачков и недорогих кафе, где его через годы нередко разыскивали журналисты и литераторы, желавшие познакомиться с «настоящим поэтом». Он и вел себя как настоящий «вагант» XX в., создав цикл «Кабацких песен» («Kneipenlieder», 1972, расширенное издание в 1983 г., совместное с Ф.Геерком). Но это отнюдь не подобие «Москвы кабацкой» С.Есенина, где речь идет об опустошенности души, о жесточайшем духовном кризисе. Брамбах виртуозно описывает все стадии опьянения, особенно мила ему последняя стадия, когда многое начинает мерещиться и сюрреалистические образы возникают совершенно естественно. У Есенина доминирует ощущение безысходности, предощущение тупика, в который заходит Россия и неразрывно связанная с ней его личная судьба. Ничего подобного, конечно, в сравнительно благополучной Швейцарии появиться

не могло, но похвалы Бахусу, исполненные остроумия, игры слов, неожиданных рифм и аллитераций, особой наблюдательности, характерной для завсегдатаев пивной, отнюдь не были забавой (хотя и писались для забавы), эдакой полубесмысленной эстетической игрой. Есенин здесь упомянут не только из-за очевидной переклички «Москвы кабацкой» и «Кабацких песен», но еще и потому, что ему (и его пьянству) посвящен сонет («Сенсация»), в котором поэт заявляет, что «никто не умрет, кто вместе с нами пьет», — то есть «вино» и сам процесс «выпивки» включаются в совершенно иной контекст, чем элементарно-гедонистическое прославление пьянства. Речь в этой книге идет о гораздо большем: об определенном принципе жизни, о свободе и раскованности, предоставляющей в распоряжение «поэта» некий новый ракурс видения жизни, который — в свою очередь — позволяет сбросить гири «цивилизованного», буржуазно-умеренного взгляда на мир. Прославление вина и его неумеренного употребления — всего лишь повод бурлескно, наглядно и ненавязчиво рассказать о «другой жизни» и «другом мироощущении». Разумеется, эти стихотворения приобрели популярность, потому что каждое из них могло стать песней или — по крайней мере — быть произнесено как шутливый (и одновременно глубокомысленный!) тост. Можно было бы говорить об этой книге как о явлении массовой литературы, если бы здесь не присутствовала высочайшая культура языка и из глубин не высвечивала определенная мировоззренческая позиция, отнюдь не тривиальная. Эта поэзия с «двойным дном» — вообще отличительная черта Брамбаха, так или иначе сказавшаяся во всех его книгах: «Семь стихотворений» («Sieben Gedichte», 1947), «Дневная норма» («Tagwerk», 1959), «Чемодан Марко Поло» («Marco Polos Koffer», 1968, совместно с Югом Федершпилем), «Орел или решка» («Wirf eine Münze auf», 1977), «В апреле тоже» («Auch im April», 1983) и др. В поздних стихотворениях Брамбаха чувствуется не только отчетливая модернизация жанра «Naturgedicht», но и особый суховатый лаконизм, невозможный, пожалуй, без школы восточных поэтов (японские танки, классическая китайская поэзия).

Поэзия Брамбаха не знает мрачных интонаций, гимнов ночи, в ней нет утомительной описательности и изошренной образности. Далека она и от формальных экспериментов Целана, Энценсбергера или Яндля. У Брамбаха своя система образов, свой поэтический синтаксис, очень, кстати, устойчивый, почти неподверженный изменениям.

Среди швейцарских поэтов Брамбах, пожалуй, ближе к Роберту Вальзеру — скупостью изобразительных средств, вниманием к

миру труда, подчеркнутым демократизмом. Предельная конкретность, сдержанность, даже сухость выражения — вот главные слабые стороны Брамбаха. Для сложных душевных движений он, по собственному признанию, не может найти «подходящего слова», поэтому предпочитает писать о простом и ясном.

Сборник «Орел или решка» открывается стихотворением «Жизнь».

Я не пишу деловых писем,  
не тороплю со сроками  
и не прошу об отсрочках.  
Я пишу стихи.

Я пишу их на людных площадях,  
в музеях, казармах и зоопарках,  
пишу везде,  
где люди и звери становятся ближе друг другу.

Много стихов посвятил я деревьям,  
помогая ветвям прорасти в небо.  
Ну-ка попробуйте доказать,  
что деревья не тянутся к небу.

О смерти я пока не написал ни строчки.  
Бедняге придется потерпеть,  
пока я созрею для этой темы.

Это программное стихотворение. В нем утверждение «естественной» жизни, заполненной трудом и отдыхом, простой и прочной, как дерево. Недаром о деревьях, кустарниках, садах так часто идет речь в стихах Брамбаха: образ дерева, пустившего глубокие корни, украшающего землю и приносящего пользу людям, — один из лейтмотивов его поэзии.

В стихах Брамбаха начисто отсутствуют метафизические «глубины», предельно простая лирическая интонация слегка приправлена иронией; читая его нарочито неуклюжие стихи, ощущаешь «привкус уксуса на языке».

Поэтический мир Брамбаха и беспредельно широк — вся вселенная! — и в то же время предельно сужен — почти вегетативная «естественная» жизнь человека, довольствующегося элементарными радостями бытия, такими, как труд, отдых, выпивка, общение с друзьями и природой. Внешне непритязательная, но освещенная внутренним приятием и утверждением жизни, лирика Райнера Брамбаха остается одним из интересных и значительных явлений швейцарской поэзии XX в.

Особого упоминания заслуживает и Герхард Майер, выпустивший свой первый поэтический сборник «Трава зеленеет» («Das Gras grünt», 1964) уже в отнюдь не молодом возрасте. Почти уникальное положение Майера в послевоенной швейцарской поэзии состоит в том, что, прожив практически всю жизнь в деревне и прекрасно ее зная и чувствуя, он не только не остался — как можно было бы ожидать — представителем «Heimatdichtung», но — напротив — стал одним из самых интеллектуальных поэтов Швейцарии. Но этот интеллектуализм, как трава из земли, вырастает из конкретных образов и впечатлений, которые в зрительном плане редко выходят за пределы деревни и ее окрестностей, но в плане духовном включают в себя самую актуальную и общезначимую проблематику нашего времени.

Товарный состав  
подчеркнуто празднично  
покидает деревню

По флюгерам видно  
дует умеренный  
западный ветер

Трава зеленеет

Земля позабыла  
Своих собственников  
Ей осточертело  
быть только почвой

Почвой  
многих попыток  
обрести мужество

(«Трава зеленеет»)

Незамысловатое на первый взгляд стихотворение обнаруживает смысловую многоярусность. Банальное сообщение о том, что «трава зеленеет», вдруг совершенно естественно (и столь же неожиданно в контексте первых двух строф) приобретает вовсе не банальный смысл. Природа не противопоставляется человеку, но и не сливается с ним (и то и другое характерно для романтической традиции — основополагающей для всего последующего развития пейзажной лирики). Природа одушевляется и «очеловечивается», т.е. ведет себя как своевольный человек («осточертело!»). Но это «своеволие» природы совсем иного — высшего — свойства, чем своеволие человека, хотя бы потому, что оно более объектив-

но: трава зеленеет ежегодно в соответствии с календарным циклом природы в течение всей обозримой человеческой истории и, — как можно с уверенностью предположить — трава зеленела на Земле уже задолго до появления на ней человека, она-то и стала «почвой» человека, подготовила его «приход». И трава своим ежегодным возрождением «подсказывает» человеку единственно возможное творческое поведение на Земле: «умри и возродись» — древняя формула, для понимания и осуществления которой современному человеку необходимо, однако, изрядное «мужество», которое он порастерял, пытаясь своевольно освободиться от закономерностей породившей его природы. Можно было бы продолжать и дальше анализ этого стихотворения, потому что вышесказанное еще далеко не исчерпывает смысловые ярусы текста. Но попробуем подчеркнуть эту мысль на примере философских текстов Майера, где он отходит от своих принципов модернизации жанра *Naturgedicht* и обращается к непосредственной рефлексии. Короткое стихотворение в прозе из сборника «В моей деревне идет дождь» («Es regnet in meinem Dorf», 1971) Майер назвал «К потомкам»: «Мы оставляем вам: воздух (правда, слегка загрязненный), дерево, город, реку (к сожалению, слегка отравленную), боль, ночь и все маргаритки. В случае, если вам доведется жить, потомки». Этот лаконичнейший текст весьма многозначен, но его многозначность еще возрастает по мере осознания читателем его «олитературности», его историко-литературного контекста, его «диалога» с другими текстами эпохи. Укажем лишь на самый очевидный из них — стихотворение Брехта «К потомкам» (1938), ставшее одним из важнейших политических, нравственных и философских итогов активистски-гуманистического движения в Европе XX в., тоже обращено к потомкам, и его основная мысль: лаконично сформулировать потомкам основные реалии века. Брехту кажется (и он прямо просит «потомков» об этом), что если жестокие реалии XX в. будут «потомками» осознаны, то они не будут столь категоричны и к самим людям, которым пришлось жить и действовать в эту жестокую эпоху. Брехт начинает стихотворение лично от себя (I и II части), но в третьей части обращается к потомкам уже от имени «мы», имея в виду прежде всего антифашистскую прослойку европейской интеллигенции и считая себя полномочным представителем ее идеалов и заблуждений. Стихотворение Брехта достаточно объемно (76 строк) и рассматривает основные проблемы XX в. на разных уровнях. Майер сознательно включается в диалог с Брехтом. Несмотря на сверхкраткость текста Майера, в нем есть и прямые переклички с текстами Брехта (не только совершенно очевидная перекличка загла-



вий). Но в стихотворении Брехта преобладает интимная лирическая струя, в тексте Майера на первый взгляд лирика начисто отсутствует. Но и лиризм обнаруживается по мере интерпретации текста, который представляет собой вовсе не дискуссию с Брехтом, а скорее продолжение размышлений Брехта после Второй мировой войны, развернувшейся ядерной гонки и неумолимо приближающейся экологической катастрофы. Все вышесказанное позволяет увидеть масштаб поэтического дарования Майера: это не только крупный и оригинальный швейцарский поэт и прозаик (после сборника ритмизованной прозы «Кадочные пальмы мечтают об оазисах» («Kübelpalmen träumen von Oasen», 1969) он практически полностью переключается на прозу), но и писатель, претендующий на заметное место во всем немецкоязычном регионе. Своим творчеством он доказал, что современный мир поддается пониманию и художественно-философской интерпретации на современном уровне с помощью традиционного языка и традиционной поэтики.

По сравнению с теми масштабами, которые отчетливо выявляются в творчестве Шумахера, Брамбаха и Майера, поэты следующего поколения иногда представляются более камерными, даже если их стихотворения и касаются глобальных проблем. За ними словно тянется «шлейф» назойливой субъективности и интимности, словно в «самокопании» можно еще и в конце XX в. обнаружить общезначимые истины и новые творческие возможности. К этой группе можно отнести — при всем различии индивидуальных творческих почерков — следующих поэтов, получивших уже достаточную известность на швейцарской литературной сцене, а в отдельных случаях и за ее пределами: Курта Марти (Kurt Marti, р. 1922), Эрику Буркарт (Erika Burkart, р. 1922), Куно Рэбера (Kuno Raeber, р. 1922), и более младших: Вернера Лутца (Werner Lutz, р. 1930), Йорга Штайнера (Jorg Steiner, р. 1930), Беата Брехбюля (Beat Brechbühl, р. 1939).

В поэтических циклах Эрики Буркарт прослеживается путь от чисто пейзажной лирики в духе поэтессы первой половины XIX в. А. Дросте-Гюльсгоф и поэта XX в. В. Лемана к стихам о своем времени, о человеке и его связи с настоящим, с родиной и чужбиной, с природой и обществом. В сборниках «Темная птица» («Der dunkle Vogel», 1953), «Спутники звезд» («Sterngefährten», 1955), «Я живу» («Ich lebe», 1964) движение поэтической мысли Буркарт идет вглубь. Она спускается к истокам, погружается в мир детства, наполовину сотканный из воспоминаний, наполовину сказочный, фольклорный, чтобы снова «вынырнуть» в сегодняшнем дне,

но уже с окрепшим чувством причастности к ходу времени, с обострившимся сознанием связи эпох и поколений. Благодаря бережному обращению с языком и доверительной интонации Буркарт умеет запечатлеть неуловимое движение чувства, воплотить в хрупком образе то, что почти не поддается выражению в слове. Как никто другой в швейцарской поэзии она владеет искусством задержать, растянуть мгновение и немногими пронзительно точными словами «сделать видимой землю».

Эрика Буркарт творит, вслушиваясь в себя. В ее лирике находят выражение все личные радости и огорчения. Поэт Дитер Фрингели (Dieter Fringeli, р. 1942) даже определил ее поэзию как «сногшибательную откровенность дневниковых записей»<sup>5</sup>. Однако Буркарт не только вслушивается в себя. Одновременно она прислушивается к миру, точнее, всматривается в него. Основной инструмент ее восприятия мира — глаз. «Суть поэта в том, что он видит», — сказано в одном из программных стихотворений. («Тот, кто пишет»). Поэтические образы Буркарт — это по преимуществу то, что увидено глазом, «видения», исполненные пластики, ритма и мелодичности. Ее поэзия противостоит распространившейся в 1960–1970-е годы тенденции к языковому аскетизму, к предельной экономии изобразительных средства (крайним выражением этой линии может считаться творчество «конкретиста» Гомрингера).

Правда, с конца 1960-х годов Буркарт идет «на выучку» к Г.Айху, К.Кролову, П.Целану. Форма стиха модернизируется, содержание модифицируется: свободный стих начинает преобладать не только количественно, но он меняет и свое качество, — не достижение невозможной гармонии, а выражение многообразных дисгармоний — вот в чем теперь его предназначенность. Естественно, изменяется и отношение к слову:

Ищу слова.  
Свои, и только.

Слова способны  
сотворять границы,  
которые словами  
мне не одолеть.

Безмолвно — учусь внимать.  
Внимая, я беседую с молчаньем.  
...И порождает тишина стихи.

(«Внимая». Пер. И.Грицковой)

Ее стихи становятся угловатее, суше, в них все чаще звучит мысль о разрыве между словом и делом, звуковой оболочкой и значением, о разрушении изначального смысла. Безграничное доверие к языку кажется теперь поколебленным, но скепсис и разочарование не стали позицией художника. Она остро ощущает нависшую над миром опасность — ядерную, экологическую, но спасение видит не в борьбе, а в себе самой, «в мете звезды на околованном челе», в поэтической просветленности. Это ее маяк, помогающий не заблудиться в джунглях из стекла и бетона. В мире неподлинных, призрачных ценностей поэту остается вера в непреходящее, вечное — в боль и надежду на спасение, «гордыню леса, в красоту цветенья», в неодолимую силу света, который, в конце концов, отгонит «темную птицу» зла и смерти. Этой любовью к свету Буркарт осветляет и обогащает палитру современной швейцарской поэзии. Преодолевая замкнутость индивидуальной судьбы, ее лирика служит в конечном счете осмыслению реальных противоречий реальной жизни.

В последние десятилетия XX в. в швейцарской поэзии наметилась тенденция к обнажению творческой лаборатории и к фиксации каждого поворота и каждого нюанса формирующегося поэтического самосознания. Она нашла продолжение и в следующем поколении поэтов. Уже упоминавшийся Фрингели в ряде своих стихотворений в сборнике «Сказать слово» («Das Wort reden», 1971) подвел своеобразный поэтический итог этим поискам:

В интересах собственного дела  
Я приступаю  
К делу

Мысленно  
Я озабочен  
Моими мыслями

Я смотрю  
В ослепшие глаза  
Фактов.

Я сочиняю стих  
По поводу  
Моего стиха

(«Самокритика»)

Или еще короче:

При всей кажущейся исчерпанности обозначенной тенденции в поэзии она отнюдь не отмирает, часто вырождаясь в словесную игру и интеллектуальные забавы, но то, что эта тенденция достигла уровня массовой литературы и массового сознания, является, по сути, очень важным и положительным фактором развития самого массового сознания: оно становится менее закостеневшим, более гибким и восприимчивым к диалектике жизни и оборотной стороне «общепризнанных» установок, правил и ценностей — т.е. и здесь по-своему отражается общая переориентация сознания в XX в. в сторону преодоления неразрешенных и, возможно, неразрешимых дилемм традиционного гуманистического мировидения.

Эту мысль, на наш взгляд, хорошо иллюстрирует судьба и творчество талантливого «аутсайдера» швейцарской поэзии Александра Ксавера Гвердера (Alexander Xaver Gwerder, 1923–1952), который рано ощутил себя Ван Гогом XX в. и, как бы следуя за своим кумиром, покончил жизнь в Арле. Его духовным наставником был Готфрид Бенн, аристократическую отстраненность которого от толпы Гвердер пытался преодолеть; дружески и высоко оценивал его поэзию Карл Кролов, состоявший с ним в переписке. При жизни Гвердер выпустил единственный поэтический сборник «Синий аконит» («Blauer Eisenhut», 1951), критика долго не замечала поэта, но после публикации его рукописного наследия стало очевидно, что в небесах европейской поэзии XX в. метеоритом пролетел и угас крупный талант, страстно отрицавший современную западную цивилизацию не из политических или социальных соображений, а как цивилизацию, «сошедшую с рельс», утратившую формы естественно-природной коммуникации, исчерпавшую себя полностью. Т.е. он выступил как пророк какой-то иной цивилизации, контуры которой смутно выделялись ему в визионерских ритмах. Но уже в 1950-е годы в Швейцарии отчетливо заявили о себе и другие, модернистские, тенденции, предлагавшие свои варианты вхождения поэзии в современный мир.

Ойген Гомрингер (Eugen Gomringer, р. 1925), признанный критикой изобретатель конкретной поэзии и создатель теоретических принципов ее поэтики, родился в 1925 г. в Боливии (мать — индианка, не умевшая ни читать, ни писать; отец — швейцарец). В 1944–1952 гг. учился в Берне, затем жил в Риме, Париже и Лон-

доне. Был в числе основателей журнала «Спираль» («Spirale») и серии изданий «конкретная поэзия» («konkrete poesie — poesia concreta», 1960–1965), после чего за ним окончательно утвердился статус «мэтра» конкретной поэзии. С 1967 г. он работал в качестве уполномоченного по делам культуры промышленной фирмы, с 1976 г. — профессор теории эстетики Государственной Академии искусств в Дюссельдорфе (ФРГ). Следует сразу отметить, что Гомрингер, начинавший писать на испанском языке и живший затем определенное время среди французов, итальянцев и англичан, выступил на литературную сцену как представитель мирового неоавангарда в целом; свою принадлежность к Швейцарии и к ее литературным традициям он никогда специально не подчеркивал. И тем не менее эта связь существует. Пример Гомрингера особенно показателен еще и потому, что в его творчестве ярко выразились обе тенденции современного развития искусства: с одной стороны, несомненная укорененность в европейской гуманистической традиции, с другой, — попытки совершенно радикального разрыва с ней, в результате которых Гомрингер открыл и теоретически обосновал несколько возможных вариантов развития неоавангардистской поэзии.

Лирические опыты Гомрингера в 1947–1950 гг. отмечены настолько очевидной укорененностью в немецкоязычную поэтическую традицию, что любопытно процитировать слова Г.Гессе по поводу прочитанных им лирических упражнений молодого поэта: «В ваших стихотворениях кое-что напомнило мне историю моей юности. И, значит, что-то продолжает жить, и истоки всего этого лежат гораздо глубже. Основная тональность ваших стихов: бесприютность (Heimatlosigkeit). Превратить ее в нашу силу — вот в чем наша задача»<sup>6</sup>. Представители традиционной европейской гуманистической школы называли ранние стихи Гомрингера «чуждесными» и считали, что он обладает «непосредственностью Уланда»<sup>7</sup>, что в рамках традиционного гуманизма символизирует несомненное и высокое качество. Но самого Гомрингера эти высокие оценки не устраивали. Накопленный им опыт новых, послевоенных достижений мирового искусства подталкивал его к радикальному разрыву с традицией. Первые импульсы в этом направлении он получил еще в 1944 г., посетив выставку Макса Билля (1908–1994), известного швейцарского художника, скульптора, дизайнера и архитектора, который, развивая традиции «баухауза» (В.Гропиус и др.), со временем стал основоположником (или одним из основоположников) нескольких школ в современной архитектуре, строительстве и живописи, в том числе таких, как дизайн и «формообразование окружающей среды» (Umweltgestal-

tung — так называлась первая в Европе кафедра, которую он создал в 1967 г. в Институте изобразительных искусств в Гамбурге). Короче говоря, речь шла о поисках новых взаимоотношений человека и природной среды — от интерьера квартиры до поиска новых форм сочетания строительных и архитектурных сооружений с естественным или уже «очеловеченным» ландшафтом. За Биллем закрепилась оценка «классика абстрактной архитектуры», умевшего сочетать «беспокойно скользящую подвижность», т.е. динамику современности, с устремленностью к «логическому, рациональному и позитивному»<sup>8</sup>. Упоминание о Билле в данном контексте необходимо еще и потому, что влияние его идей на Гомрингера было судьбоносным: в 1954–1957 гг. он работал личным секретарем Билля в Институте архитектурных форм в Ульме, да и в дальнейшем их связи не прерывались. Гомрингер стал пытаться перенести в поэзию представления о новом соотношении естественной природной среды и «очеловеченной» цивилизационной среды. Первый манифест конкретной поэзии Гомрингер опубликовал в 1954 г., уже за год до того выпустив первый сборник своих текстов. Сборник он назвал «konstellationen», переведя во множественное число французское слово constellation, запавшее ему в память при чтении любимого им С.Малларме. Согласно французским и немецким словарям, слово это означает «созвездие», или «звездная карта», или «соположение звезд». В контексте манифестов Гомрингера названное понятие приобретает смысл «соположения слов» или даже «комбинации слов». «Слово» становится центральным понятием в теории конкретной поэзии Гомрингера, и свой новый взгляд на «слово» он обосновывает в эссе «От стиха к комбинации слов». Гомрингер называет немало своих «предшественников» (Арно Хольц, Стефан Малларме, Гийом Аполлинер, Ганс Арп и многие другие), но указывает и на целый ряд принципиальных различий конкретной поэзии со всеми авангардистскими школами. Он утверждает, что вся прошлая поэзия утратила «органическую функцию в обществе»<sup>9</sup>, и конкретная поэзия призвана эту функцию восстановить. Вот некоторые правила конкретной поэзии: «Новое стихотворение просто и обозримо как в целом, так и в отдельных своих частях»; «оно становится предметом для зрения и для употребления: предмет для мысли — мысленная игра»; «поэт — знаток правил языка и правил игры с языком, изобретатель новых формул», как знаток и мастер этих формул и игр с языком поэт с помощью «нового стихотворения» может оказывать воздействие на обыденный разговорный язык. «Новое стихотворение» не имеет ничего общего со всеми формами индивидуализма в поэзии, оно вообще искореняет всякое лич-

ностное начало, сближаясь с «литературой для ежедневного массового использования» (Gebrauchsliteratur). От «литературы ширпотреба» новая поэзия будет отличаться «концентрацией, экономностью и молчанием: молчание отличает новую поэзию от индивидуалистической поэзии. Для этой цели новая поэзия строится на слове»<sup>10</sup>. Понятие «слова» является центральным в поэтике Гомрингера. «Слово не может быть плохим или хорошим, истинным или ложным; оно состоит из звуков, из букв, каждые из которых обладают индивидуальной, выдающейся выразительностью... Эта выразительность и индивидуальность каждого слова должна сохраняться и в сочетании с другими словами, поэтому мы сочетаем слова по способу соположения и комбинирования»<sup>11</sup>. И, наконец, самое многозначительное: «konstellation — простейшая образительная возможность для поэзии, основанной на слове. Она охватывает группу слов — как она охватывает группу звезд и превращается в созвездие»<sup>12</sup>. И так далее. Стоит еще упомянуть, что Гомрингер считает конкретную поэзию утверждающей поэзией, не знающей отрицания, а потому слова вроде «ничто, ничего» («nichts») «становятся бессмысленными в konstellationen и их нельзя употреблять: они упраздняют самих себя»<sup>13</sup>. Но тем самым Гомрингер вступает в противоречие с собственными предшествовавшими заявлениями о слове — значит, все-таки ему годятся не все слова... Впрочем, почти все авангардистские манифесты отягощены подобного рода внутренними неувязками.

Гомрингер и в дальнейшем писал статьи, в которых продолжал разрабатывать свою поэтику, его поэтические сочинения представлены в сборниках «33 комбинации слов» (1960), «часослов» (1965), «слова — это тени» («worte sind schatten», 1969) и др. Во всей Европе у него есть соратники и последователи, чья слава намного превосходит его собственную (австриец Эрнст Яндль, например). Но и в творчестве Гомрингера и особенно в его литературоведческом освоении обнаружилось проблемы, свидетельствующие, по крайней мере, о сложностях «переходного периода» — от модификаций поэзии традиционно-гуманистической ориентации к некоей новой модели поэзии, которая якобы может упразднить эту ориентацию, найдя новые словесные формы для новой — и уже внегуманистической — модели мира. То, что в постмодернистскую эпоху поиск новых средств словесного выражения постгуманистической картины мира интенсивно продолжается, не позволяет просто отмахиваться от этого течения как сугубо экспериментального или сугубо игрового. Хотя на данном этапе все еще очевидно, что огромный потенциал, накопленный традиционной гуманистической культурой, пока еще «поглоща-

ет» и постепенно «расставляет на свои места» разнообразные модернистские течения XX в. Авторы многочисленных уже интерпретаций стихотворений Гомрингера и других «конкретистов» используют для истолкования смысла анализируемых произведений, как правило, испытанные веками методы и приемы герменевтики. Да и сам Гомрингер до сих пор продолжает писать вполне традиционные стихи — и весьма любопытные, порой едва ли не опровергающие бурные «извержения» авангарда:

Дело высших — править тихо,  
Облетая мир на тучах.  
Дело низших — жить трескуче:  
Их цена — одна шумиха.

(1985)

Причем эти строки истолковываются двояко: возможно, Гомрингер причисляет себя к «высшим» и уже как мэтр обозревает с высот буйную постмодернистскую шумливую поросль (и сам Гомрингер и его близкие приверженцы нередко жалуются на все еще недостаточное внимание издательств к текстам основоположника); объективно же подобный текст все равно прочитывается как неожиданная самокритика 60-летнего поэта, который, побыв среди «низших», устремляется к «высшим».

Подводя итоги, можно констатировать, что в послевоенной поэзии немецкоязычной Швейцарии соседствуют и уживаются вместе самые различные тенденции и ориентации: от попыток сохранить (содержательно и формально) традиции романтической и реалистической лирики XIX–XX веков (рассмотрение эпигонской струи этого течения сознательно выпущено из обзора) до крайне неоавангардистских попыток отмежеваться даже от авангардных течений первой половины XX в. Неполнота представленных имен и отсутствие специальных характеристик некоторых весьма интересных поэтов (например, Куно Рэбера или Йорга Штайнера), на наш взгляд, общую картину послевоенной швейцарской поэзии существенным образом не меняют.

<sup>1</sup> Гессе Г. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Харьков, 1994–1995. Т. 4. С. 427.

<sup>2</sup> См. отдельную главу о Цоллингере в настоящей книге.

<sup>3</sup> Здесь и далее переводы без указания переводчика принадлежат автору данной главы.

<sup>4</sup> Gerk F. Nachwort // Brambach R. Heiterkeit im Garten. Das gesamte Werk. Zurich, 1989. S. 535 ff.

<sup>5</sup> Цит. по: Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz / Hrsg. von M. Gsteiger. München, 1980. Bd. I. S. 299–300.



<sup>6</sup> Цит. по: *Schnauber C. Vom Löschblatt zur konkreten Poesie // Deine Traume — mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie / Hrsg. von C.Schnauber. Nordlingen, 1989. S. 6.*

<sup>7</sup> *Ibidem. S. 6–7.*

<sup>8</sup> *Lexikon der Kunst. S. 296.*

<sup>9</sup> *Deine Traume — mein Gedicht. S. 30.*

<sup>10</sup> *Ibid. S. 31.*

<sup>11</sup> *Ibid. S. 32.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid. S. 33.*

## ГЛАВА 18

### ГЕРОЛЬД ШПЕТ

Литературный дебют Герольда Шпета (Gerold Späth, р. 1939) был на редкость удачным. Читающая публика и критики восторженно встретили первый роман молодого писателя «Уншлехт» («Unschlecht», 1960). Вслед за Дюрренматтом автор внес в солидный литературный швейцарский ландшафт новую, сугубо индивидуальную ноту — искрометную фантазию, живую гротескную образность, неистощимый юмор в сочетании с барочным языковым богатством и неисчерпаемыми лексическими играми. Критика сразу же поставила его в ряд, отмеченный звучными именами мировой классики, — от Рабле, Боккаччо, Гриммельсгаузена и Жана Поля до Гюнтера Грасса, связав с традицией плутовского романа.

Выросшее в Швейцарии ранних 1960-х годов поколение дебютантов следующего десятилетия (Урс Видмер, Франц Холер и др.) начало сознавать себя и мир, когда западное общество переживало острейший кризис, не миновавший и благополучную нейтральную страну в центре Европы. Третье послевоенное поколение, наряду с Фришем и Дюрренматтом, с авторами, вошедшими в литературу в 1960-е годы (Адольф Мушг и др.), своими художественными средствами внесло вклад в отражение меняющегося, дисгармоничного мира, углубив критический потенциал литературы и расширив палитру ее эстетических возможностей<sup>1</sup>.

Конец 1960-х годов ознаменовался в Европе не только бурным политическим кризисом, но и кризисом привычных литературных жанров, ощущением их близящейся, если уже не наступившей, гибели. Это было время расцвета документализма и уверенности, что на место литературы должно прийти «действие». Эпика безнадежно выходила из моды, и только «литература о литературе», тексты о «трудностях самовыражения» еще привлекали внимание если не читателей, то хотя бы критики.

В это время всеобщего скепсиса по отношению к роману, к самому повествовательному принципу некий молодой швейцарец беззаботно вышел на книжный рынок с толстенным произведени-

ем в традиции плутовского романа. И несмотря на все разговоры о том, что роман умер, критика немедленно заметила появление «рассказчика, каких мало в современной немецкоязычной литературе», ибо редкостью уже стали такое богатство и такая точность языка, столь мощное эпическое дыхание<sup>2</sup>.

Г. Шпет, внося свежие краски в литературный пейзаж своей страны, обогатил поэтику литературы, помня, в частности, о том, что новое — это хорошо забытое старое, и мастерски оживил традицию барочного плутовского романа, перенеся его приемы, его своеобразный сюжетный и поэтический мир, его сочно-грубоватый юмор в рационалистическую современность постиндустриального общества.

Непривычно объемистые, «толстые» романы Шпета с их избыточной языковой стихией, бурными словесными каскадами, сочетанием пикарескного и воспитательного начала, столь характерного для немецкой литературной традиции, социальная критика в пестром облачении фантастической гротесковости, необычайное разнообразие языковых приемов, включая пристрастие к неологизмам, непривычным словосочетаниям, лексической контаминации (соединение элементов разных слов в одно), сознательному искажению и вывертыванию слов и речевых оборотов, дразнящему читателя и передающему искаженный, дисгармоничный мир, обеспечили Шпету его «нишу» в насыщенном мире швейцарской словесности. Его нарочито грубоватый язык с использованием фольклорного и диалектного элементов — все это способствовало неповторимому обаянию его творчества, оказавшегося — на фоне рационалистической интеллектуальной прозы рубежа 1960–1970-х годов, часто проникнутой откровенной публицистичностью, — весьма привлекательным для читателя, которому пришлось по вкусу витиеватая затейливость шпетовской фразеологии, его неистовая фантазия, ярко выраженный игровой, сказочно-пародийный стиль.

Традиция, ведущая к «Симплициссимусу» и «Уленшпигелю», к Рабле и Боккаччо, продолжателем которой не без оснований провозгласили Герольда Шпета, оказалась актуальной. Объясняя, почему он в мирное время избрал именно жанр плутовского романа, Шпет заметил: «Я полагаю, мы ведем перманентную войну... Это можно доказать: происходит непрерывное взаимное глоткоперезание. Акулы с этим справляются, остальные нет»<sup>3</sup>.

Герольд Шпет родился и вырос в городке Рапперсвиле (ставшем под разными пародийными названиями местом действия его наиболее известных сочинений); после школы учился коммерции; одновременно, вырастая в семье, многие поколения которой были

мастерами органного дела, учился этому сложнейшему ремеслу (позднее он напишет в качестве эпитафии к одному из своих произведений: «Я органный мастер, который любит сочинять истории»)⁴.

Важнейшие черты своеобразной поэтики Шпета во всей полноте проявились уже в его первом романе «Уншлехт», охарактеризованном многими, в том числе и зарубежными критиками как «произведение подлинного мастера», как «шедевр» современной прозы⁵. Избрав сценой, на которой разыгрывается действие, ландшафт Цюрихского озера и родного Рапперсвила, этого захолустного городка, превращенного в «мировой театр», где разыгрываются нешуточные страсти и комедийная фарсовость соседствует с трагическим началом, автор за кажущейся идиллией волшебного по красоте ландшафта видит всю глубину драматизма человеческого существования, хотя и облакает его в фарсово-гротескную, абсурдистскую форму. Критики сошлись на том, что здесь одновременно витает дух Жана Поля с его провинциальными энтузиастами и ощущается эпическая мощь Рабле. И, конечно, снова и снова возникает искушение связать творчество Шпета с Грассом — пожалуй, ему более других обязан современным смыслом своей барочной стилистики Шпет, не являющийся однако ни в коей мере его эпигоном.

Наивно-простодушный, порой и просто чудаковато-глуповатый герой Шпета, возмещающий недостаток образования и воспитания хитростью и умением адаптироваться к обстоятельствам, не может именно в силу этих черт своего характера не оказаться в конфликте с безнравственно-оцепенелым, нетерпимым и эгоистическим окружающим миром. Как и большинство остальных героев, Уншлехт — фамилия значимая: он действительно «неплохой», не склонный вредить окружающим, не коварный, в общем, скорее добродушный парень (хотя и вынужден пробиваться в жизни порой бесчестными и не слишком моральными средствами, даже прибегать к криминальным способам устройства своих дел), — все же остается среди остальных мало нравственных сограждан одиночкой, не понимаемым и отвергаемым чудаком, аутсайдером.

Автор ни в коей мере не склонен идеализировать своего героя. За его лихими и часто сомнительными проделками, всем поведением этого «исконного» швейцарца и в то же время раздвоенного и противоречивого юноши, современного «пикаро» по имени Иоганн Фердинанд Уншлехт, стоит сложная судьба человека нашего времени, с трудом пытающегося привести хоть в какое-то соответствие свой внутренний мир и «космос» захолустья, в котором ему привелось появиться на свет. Заметим сразу, что это не удает-

ся ему, пока он действует как «Уншлехт», как неплохой парень, и удается лишь тогда, когда из «неплохого» он превращается в «не очень хорошего», а то и попросту в «плохого», усваивающего уроки жизни у тех, кто его окружает.

Главы романа, со стилизованными «под старину» названиями («Глава первая повествует о городке, школе и школьных чудесах, о наследстве Уншлехта и сне, который меня так взволновал, что я громко выругался»), где в одной фразе могут сосуществовать «он» (Уншлехт) и «я» (повествователь, который, собственно, тоже большей частью сам Уншлехт, и лишь иногда какое-то третье лицо), в этих главах неспешно, с множеством невероятных выдумок, остроумных прибауток, словесных завихрений, из которых не так-то легко выпутаться, рассказывается о необычайных приключениях паренька из швейцарского захолустья.

О тональности романа, ироничной и сразу же требующей от читателя дистанции к изображаемому и сообщаемому, дают представление хотя бы начальные фразы: «Не я, а Цюнд преувеличивает, когда пишет, что в городе двадцать тысяч населения и половина из них находится в городском сумасшедшем доме...

Он трижды преувеличивает:

Во-первых, наш город — не настоящий город, а маленький городок, уцелевший от Габсбургов городишко. Хотя старинные грамоты хвастливо возвещают о “вольном городе — крепости”, но ведь и те в древние времена много чего писали, и эти старые грамоты все засижены мухами.

Во-вторых, он преувеличивает численность народонаселения...

И третье, в чем преувеличивает мой друг: в нашем городке нет сумасшедшего дома, нет даже ничего похожего. Нам это не нужно...»

Потому-то, видимо, в Рапперсвиле «никогда не могли решить-ся построить сумасшедший дом», ибо «где сегодня в наших-то местах найдешь мудрого судью, который скажет: «“Ты сумасшедший! А ты нет!” — и при этом сам не окажется сумасшедшим?»

В этом пассаже, отчетливо несущем на себе отпечаток дюрренматовской иронии, сразу же передается малоутешительная атмосфера родного города героя. Хотя ирония в то же время и смягчает оценку, делая ее более человеческой, снисходительной к человеческим порокам и слабостям.

Уншлехт — сирота, находящийся под попечительством мирового судьи. Но вот наступает день, когда он, «несмотря на восьмилетнюю изнурительную борьбу», получает свидетельство об окончании третьего класса («выше которого я так и не поднялся») и оставляет школу, чтобы вступить во взрослую самостоятельную

жизнь. Ему вручают свидетельство, подтверждающее, что он отныне «свободный человек» со всеми правами и обязанностями этой свободной страны. Вдобавок, к своему немалому удивлению, он получает документ о том, что в Санкт-Галленском кантональном банке у него есть весьма приличный счет — наследство, оставленное покойным родителем.

Склонный к спонтанным действиям герой является в банк и к ужасу директора и служащих требует показать ему все, что ему принадлежит, после чего, плененный видом хранящихся в сейфах золотых слитков, требует немедленно выдать ему все причитающееся наследство вышеозначенными слитками, каковые укладывает в старенький чемодан и прячет в подвале своего дома на одном из островов Цюрихского озера.

Этим, собственно, и открывается череда приключений, в ходе которых все, кому не лень, включая «верных друзей» и кончая бывшим опекуном и его добрейшей супругой, норовят облапошить с виду недалекого и в сущности доброго малого, урвав у него частицу его золотого запаса.

Современный Симплициссимус охотно идет всем навстречу, входит в положение любого, кто наплетет ему с три короба о своих несчастьях, щедро делится с мошенниками и авантюристами. Он не может устоять перед очаровательной итальянкой, торгующей сигаретами на вокзальной площади, перед мировым судьей и его женой, проявляющими неслыханную алчность, перед друзьями-бездельниками и случайными знакомыми. Упиваясь тем, что он «свободный человек, владеет островом, кучей денег и законными правами», Уншлехт в результате бесчисленных похождениям быстро лишается изрядной доли своего состояния, каковое хитроумные сограждане норовят изъять у него без остатка. И лишь в последнюю минуту он осознает свое положение и пытается спасти хотя бы ничтожную часть оставленного отцом наследства.

Сатирическое изображение нравов города Рапперсвилля занимает существенное место в романе. Вот юный герой летним вечером наблюдает, как на городских скамейках сидят «наши старые мудрецы» (все те же «пикейные жакеты»), сидят «под каштанами у гавани» и, в свою очередь, наблюдают за «недоумком с острова». Глядя с подозрением на разбогатевшего юнца, старики, по крайней мере, убеждены в одном: что теперь его надо приветствовать. Разбогатевший герой с его трехклассным образованием теперь со всех сторон слышит льстиво-заискивающее «Добрый день, господин Уншлехт!» Уншлехт, который, по характеристике лица, порой выступающего как рассказчик, «уж если судит о чем, то

беспристрастно», быстро смекает, что внезапная перемена в отношениях сограждан к нему отнюдь не связана с его личными достоинствами: «Все вдруг узнали, что я не просто “Ганс с острова”, не просто «полоумный сынко старого Уншлехта», а местный богач, которому надо демонстрировать уважение».

Шутливо-беззаботный, порой грубовато-ироничный тон повествования отнюдь не делает более безобидной сатирическую картину нравов различных групп рапперсвилльского общества (в которой ощущаются интонации не только Грасса и Дюрренматта, но и Мартина Вальзера). Тут и упоминавшееся уже гротескное изображение клуба для господ с тугими кошельками и своеобразными наклонностями, и ошалелая компания некой мадемуазель Клео, которая, занимаясь спиритическими сеансами, устраивает настоящие жертвоприношения — яркая пародия на современное увлечение иррационалистическими идеями, мистикой, сектами, вызыванием «духа космоса» и т.д. У Шпета участники спиритических сеансов буквально теряют рассудок.

Тем временем почти полностью ограбленный Уншлехт лишается даже своего жилища и ночует в лодке, прихватив жалкие крохи от своего недавно изрядного богатства. В итоге он покидает собственный дом (откуда его вытеснили), перед этим великодушно завещая его местным пожарным для отработки приемов борьбы с огнем. Теперь уже весь город против него, и ему с трудом удастся бежать от расправы.

Начинается заграничный этап его приключений — Париж, Лондон и т.д. И снова его окружают авантюристы, что, очевидно, является уделом всякого Простодушного. Какие-то люди за деньги достают ему поддельные документы, и он превращается в Максимилиана Гутмана (снова говорящая фамилия, подтверждающая, что герой еще остается добрым малым).

От полного безденежья и финансового краха его спасает случайное объявление о поиске жениха для богатой наследницы. Женившись, герой вновь становится наследником огромного состояния. Вокруг него снова начинаются интриги. Но Уншлехт, ставший Гутманом, переживает кардинальные внутренние перемены. Он сам начинает, наконец, вести себя, как другие: превращается в «биржевого тигра», в акулу, норовящую заглотнуть рыбку поменьше. Он делается настоящим «воином в джунглях бизнеса».

Однако ему снова приходится спасаться от преследований, он скрывается в дорогой частной клинике в Женеве, где меняет внешность, а с ней — не только стиль поведения, но и характер. Из Гутмана он превращается в Унгутмана (по аналогии с Уншлехтом), однако смысл имени теперь противоположный: он перестал

быть «неплохим», тем более «хорошим парнем», а становится просто «плохим», хотя воспоминания об Уншлехте не покидают его, как и стремление все бросить и вернуться на родной остров, в свой старый образ жизни и свой старый облик. Финал открытый: какую возможность в итоге изберет бывший Симплициссимус, предоставляется гадать читателю.

Роман «Регистры» («Stimmgange», 1972) относится к тому же жанру плутовского романа, в сочетании с элементами романа воспитания, что и «Уншлехт». Пожалуй, приключения ученика органного дела Якоба Хаслохера «закручены» еще с большей сюжетной и языковой изобретательностью, хотя порой эта сюжетная и лексическая «взвихренность» лишает прозу Шпета упругости и динамизма. В романе повествуется не только о похождениях в прямом смысле слова, о невероятных перемещениях в пространстве и времени, о лихих проделках и необыкновенных событиях, которые выпадают на долю героя. Участником приключений, а может, и вторым главным действующим лицом здесь оказывается орган, органная музыка. Собственно, название романа можно было бы перевести как «В погоне за звуком», так как герой неоднократно говорит о своих «хождениях за голосом, за звуком, за мелодией». Это, как мы увидим позднее, имеет двойкий смысл, ибо на определенном этапе своей жизни юноша, которого занесло в лес, где проходили учения швейцарской милиции, в результате чьего-то случайного выстрела стал немым (при этом, правда, обретя особую остроту слуха). Кроме того, он всю жизнь движим мечтой о создании особого, невиданного, неповторимого органа, способного рождать волшебной красоты звуки. Мечте героя о виртуозном мастерстве соответствует виртуозная конструкция самого романа, при всем упомянутом многословии и перенасыщенности действием. Однако и здесь фантазия автора столь необычайна, так энергично рвется наружу, что эти недостатки воспринимаются лишь как издержки грандиозного эпического замысла и уникальной языковой стихии, в которой автор чувствует себя столь уверенно.

Роман начинается с обширного монтажа цитат из сочинений прошлого, посвященных органу: от Плиния Старшего, Санкт Галленского монаха Ноткера Заики, других свидетельств германской письменности, в частности, старинных монастырских хроник и средневековых научных описаний органа, высказываний Парацельса, Рабле, Баха, Гердера («Орган — это чудо»), Жана Поля, Э.Т.А.Гофмана, И.Готхельфа, Фр.Гельдерлина, Г.Келлера до Х.Х.Янна, Г.Гессе, Т.Манна. Среди смонтированных цитат,



посвященных органу, мы находим и «мудрые мысли» героя романа Якоба Хаслохера.

Этот необычный монтаж как бы вводит читателя в атмосферу органного дела — главного занятия героя и источника всех его приключений.

Поиск мелодии, пленительного музыкального звучания, собственного голоса и собственного творческого совершенства, проходящий красной нитью через невероятные приключения героя, определяет и художественную структуру романа, тесно связанного с мотивом творчества, тягой «художественной природы» к прекрасному, что не воспринимается как диссонанс даже на фоне его, героя, весьма не идеального, а часто попросту плутовского поведения.

Размышляя о «способах воспоминания», а тем самым о построении романа, повествователь замечает: «Можно, например, что касается воспоминаний, рассказать себе или другим все или половину или больше из того, что ты знаешь. Или можно представить себе, как другие могли бы увидеть какие-то вещи, или как ты сам их пережил или придумал. Кроме того, существуют разнообразные углы зрения; можно шлифовать, и оглядывать, и полировать, и обдумывать со всех сторон какое-то воспоминание, пока оно не заблестит, не засверкает, не заискрится, как опал на золоте под солнцем, или не распадется, превратившись в прах...»

Воспоминания, рассказ о собственной жизни (повторяющий или пародирующий пародиста Грасса, тем более, что его Оскар — тоже «художественная натура»), выбор угла зрения, отбор монтируемых эпизодов — все это связано с историей задуманного, уже созревшего в голове, но еще не воплотившегося в реальности грандиозного музыкального инструмента. (Орган для Ганса — почти то же, что и барабан для Оскара в «Жестяном барабане».)

Композиционно роман построен как серия разнообразнейших эпизодов — приключений героя и этим напоминает «Уншлехта». Воспоминания о детстве, об истории семьи выдержаны в гротескно-сатирической или иронической тональности. Вот, например, глава под названием «Бабушка на ходулях»: однажды утром рассказчик обнаружил свою бабушку, стоявшую на ходулях у его кровати. Сообщив о появлении давно умершей бабушки, он подробно излагает историю всех известных ему поколений своей семьи от прадеда до отца. Вся эта родословная описана сочными, по-деревенски откровенными, грубоватыми красками с использованием фольклорных, часто непристойных выражений, в гротескно-пародийной тональности, передающей атмосферу крестьянской семьи. Роковая — или, наоборот, стимулирующая — роль

бабушки в жизни внука сводится к тому, что она завещает ему огромную сумму денег с одним условием: он получит их лишь после того, как сам заработает миллион.

В поисках способов добыть вожаделенный миллион недавний ученик органичных дел мастера начинает путешествие по Европе. Как и житель захолустного городка Уншлехт, юное дарование из отдаленной деревеньки оказывается то в Англии, то в Германии, то в Испании. Как и для многих других авторов 1960–1970-х годов, «новый регионализм» вовсе не означает для Шпета сужение мира до размеров родного гнезда, как бы ни был он к нему привязан. Напротив, его деревенские и провинциальные герои оказываются, по существу, «гражданами мира», хотя часть их души навсегда приросла к родным местам. Родная деревня, родной город плюс весь мир — вот стихия его персонажей.

Путешествия Ганса Хаслохера, «органичных дел мастера и наполовину художника», так же как и в первом романе являют собой редкостный пример стилового многообразия, остроумнейших сюжетных и языковых построений. Гротеск, абсурд, разнообразные приемы иронического очуждения играют здесь первостепенную роль. Чего стоит, к примеру, сатирическое описание неумелых маневров швейцарской милиции в лесу, лишивших героя романа способности говорить. Или пародийное воспроизведение обывательских взглядов на историю («Если бы Гитлер победил, то все было бы по-другому, только не знаю, как именно»). Или поданная вполне в духе бравого Швейка сцена прохождения героем военно-медицинской комиссии. Военные медики признают героя годным, не заметив пустяка: что он немой и что на горле у него огромная опухоль (по-видимому, застывший звук, голос, который не может вырваться на волю). Но, даже обнаружив этот «мелкий порок», кто-то из комиссии предлагает использовать юношу в роли шпиона — как раз подходящая профессия для глухонемого (установив, что он не говорит, спецы автоматически умозаключили, что он и не слышит).

Роман складывается из отдельных фрагментов, происходящих как бы синхронно, хотя, конечно же, они разделены во времени. Отсутствие последовательно развивающегося сюжета и фрагментаризация действия — характерные черты прозы Шпета.

Чтобы добыть миллион (и получить, наконец, завещанное богатство), герой идет на все, в том числе на самые безнравственные поступки. Убедившись, что честным путем денег не заработать (его отовсюду гонят, считают бродягой, «вагантом»), он находит единственный реальный способ добыть искомый миллион: торгует своей красавицей-женой. Единственное, что может его как-то

оправдать (перед самим собой) — то, что жена, «пожирательница мужчин», судя по всему, считает новый способ существования не только приемлемым, но даже весьма приятным.

Когда, в конце концов, он начинает зарабатывать деньги своим ремеслом, когда у него отбоя нет от заказчиков и все любители органов жаждут иметь что-нибудь «от Хаслохера», хоть маленькую шарманку, когда он скапливает, наконец, миллион, то выясняется, что бабка перехитрила его: никакого наследства не было и в помине, просто старуха хотела, чтобы мальчик рос деятельным, а не ленивым.

Герой проходит богатейшую школу жизни, которая учит его и хорошему, но больше дурному, встречается с обманщиками и мошенниками, но порой и с порядочными людьми, готовыми помочь молодому таланту. И каждая глава — лиричество фантазии, блеск языковых находок, раскованность грубоватого юмора, сложные словарные нововведения с вкраплениями иностранных корней и т.д.

Герой непрестанно думает о своем чудо-оргane, понимая, что никогда не создаст его — абсолют в искусстве недостижим. Но он понимает в итоге и другое: что его призвание, его стремление к прекрасному, вечная «погоня за звуком», за совершенством — главное, ради чего стоит жить. Недостижимая мечта художника о творческом совершенстве — вот упрятанная под словесной игрой, под грозящими порой задавить читателя фразеологическими нагромождениями главная мысль этого романа.

Его «хождение за звуком», за волшебной мелодией составляет основное содержание второй части, где роман воспитания соединяется с романом антивоспитания, где читатель ощущает подлинно «пикарескную» стихию в ее современном варианте.

Так и не открыв для себя тайну совершенного органа, Якоб, тем не менее, знает, какие органы он создавать категорически не намерен: например, «героический» орган, полковой или армейский. Он не хочет с помощью музыкальных инструментов прославлять войну и тех, кто посылает людей на гибель. Зато хотелось бы ему сделать орган с «апокалипсической механикой», способный предостерегать человечество от опасности войн. И еще «эсхатологический орган» — инструмент «большого расчета с прошлым» (снова параллель с барабаном Оскара Мацерата у Грасса), или «орган-волну», чтобы узнать, кого возьмут в ковчег в случае нового потопа. Он также не прочь изготовить «орган-тишину», способный поглощать вредные шумы, звуки ненависти и вражды. А пока он просто доставляет людям радость изготовлением шарманок.

Таким образом, орган превращается в универсальную метафору творчества, метафору жизни и смерти, выживания и спасения человечества от грозящих ему бед. Мысль об этом помогает мастеру Якобу Хаслохеру, так много повидавшему на своем веку и хорошего, и плохого, сохранять и поддерживать творческое горение.

«Раблезианскую» линию своего творчества Шпет продолжил в романе «Бальцапф, или Когда я появился на свет» («Balzapf oder Als ich auftauchte», 1977). Это снова сочетание воспитательного и плутовского романа и семейной хроники, в пародийно-гротескных тонах описывающей историю как минимум четырех поколений одной весьма необычной семьи. Роман состоит из четырех книг: «Книга I: Тоби» (по имени прадеда), «Книга II: Гери» (посвящена деду), «Книга III: Бени» (об отце), и, наконец, «Книга IV» просто именуется «Я».

«Я не с чьей-то телеги свалился, — с гордостью сообщает о себе рассказчик. — Я знал свою мать, знаю, откуда веду свое происхождение: отец, дед, прадед, прапрадед и т.д.»

О себе рассказчик в самом начале сообщает, что он «смотритель городских купален» и что он «всегда подозревал, что далеко пойдет». Ироническая тональность, в том числе по отношению к самому себе, выдерживается повествователем с первых и до последних страниц. Но особую иронию вызывает у него родной Рапперсвиль, возникающий на сей раз под разными, весьма уничижительными названиями. «О тихое захолустье! О милое гнездышко!» — элегически-насмешливо обращается рассказчик к своему городку, именуя его то «Шписбюнцен» (что-то вроде Мещанской дыры), то «Мольхгюллен» — малоаппетитное название, которое могло бы означать «Навозная жижа, кишашая змеями», а то и просто «Барбарсвиль» (где нейтральное Рапперсвиль превращается в «Город варваров»). Наличие трех названий рассказчик объясняет очень просто: «Для маскировки его незначительности, и чтобы каждому, в том числе и вам, сразу бросалась в глаза его важность».

Жители городка, продолжает рассказчик, его «застройщики, перестройщики, замаральщики» — все обитают там и по сию пору. Герой по имени Бальтазар, или попросту Бальц, выполняет роль своеобразного летописца, который дает свою версию событий, в отличие от официального хрониста с говорящим именем Тотенру («Мертвый покой»).

Как и у персонажей двух других романов, у членов этой семьи тоже наблюдается отчетливая тяга к дальним странствиям, и началось это с прапрадеда, чье имя затерялось в анналах истории.

Родословная семьи складывается из фантастических, гротескно-абсурдных эпизодов. Чудесных и таинственных событий полна уже история прадеда, изложенная, как всегда, сочным языком, с использованием жаргонизмов, диалектизмов, бранной лексики и т.д. Судьба прадеда Тоби необычна уже тем, что его дядя подобрал когда-то мать этого прадеда у лесной дороги в цветущем терновнике, где красавица сидела и молчала (будучи немой). Пораженный ее красотой дядя доставляет ее домой и тайком от жены сажает в курятнике, где она через какое-то время сносит яйцо, а сама исчезает. И вместе с ней исчезают красота и благоухание, доносившиеся из курятника и привлекавшие горожан, охочих полюбоваться на красавицу (на чем хозяева успевают неплохо заработать). Яйцо же оказывается ребенком, который сразу показывает всем петухам, кто в курятнике главный. Красавицу найти так и не удалось, она словно растворилась в воздухе, а мальчика назвали Тобиас, или просто Тоби.

Дабы избавить читателя от «легковерия», повествователь время от времени создает отрезвляющую дистанцию ко всем этим чудесам, напоминая, в частности, «что тогда как раз были добрые старые времена».

Тоби не вышел ростом — всего метр тридцать девять сантиметров (как тут снова не вспомнить героя «Жестяного барабана» Грасса?!). Однако, несмотря на свой рост, он обладает огромной силой: при его приближении сами собой распахиваются двери, лопаются чернильницы и черная жижа выливается на белую бумагу и канцелярские формуляры, печати вылетают из своих коробочек, ключи сами поворачиваются в замках, а порой даже разбиваются стекла в окнах (тут уж и вовсе нельзя не помянуть незабвенного Оскара!). Или, к примеру, в кишках таможенников, отказывающихся пустить карлика за границу, начинается страшное волнение, после чего им приходится немедленно стирать униформу.

Спустя много лет сын Тоби Герасим Цапф, ростом два метра тридцать сантиметров, рожденный цыганкой, придет к выводу, что ему, ставшему большим начальником, крупным промышленником, идущим «в ногу с веком» в смысле «индустриализации и модернизации», негоже якшаться с цыганами. Однажды, когда табор ночует в его замке, он приказывает схватить всех их ночью, остричь наголо и подвергнуть «санобработке». После этого всех, вместе с собственным сыном, так и не выросшим больше одного метра и двадцати сантиметров, он велит вывезти из города и отправить подальше. Гери уже важнее нажива, богатство, положение, чем родственные отношения с цыганами, даже если речь идет о собственной матери и собственном сыне.

Пожалуй, в этом романе влияние грассовских сюжетов и стиля наиболее ощутимо, в том числе в деталях. Как в свое время дед Оскара спасается от жандармов под широкими юбками деревенской женщины в поле, успев при этом сделать ей ребенка, так и Тобиас Цапф совершает «спасительный прыжок в открывшееся для него пространство между двумя широко расставленными ляжками..., освободившись от радостей и горестей внешнего мира...»

Попав в собственную мать таким необычным способом, ребенок столь же незаурядным образом из нее выходит: через нос. «Невероятная история! — отозвалась местная газета. — Здоровый мальчик был одет в рубаху, камзол и брюки и даже улыбался, показывая здоровые зубы, и говорил по-швабски...»

Крик Тоби после «рождения», ошибочно принятый за первый крик новорожденного, так отозвался в городке, что все в нем пошло кувырком (снова параллель с голосом Оскара, способным срывать митинги и нарушать демонстрации).

Заметим, что, кроме Гери, обнаружившего непреодолимую тягу к богатству и роскоши, остальные члены семьи, предки и потомки — люди творческие, даже если один из них мастер-кровельщик, создающий искусные резные мансарды, другой — всего лишь усердный и изобретательный чистильщик рыбы. Все они пробиваются своим трудом, лелея какую-нибудь красивую мечту.

Перед нами снова пародийно-фантастическая семейная хроника в сочетании с плутовским романом и гротескными элементами романа воспитания, и все это на фоне ярмарочной стихии, ярмарочных «чудес», цыганских мотивов: пестрый стилистический конгломерат эпизодов и фрагментов, составляющих, однако, своеобразное художественное единство.

К теме своего родного Рапперсвила Шпет возвращался не раз, в частности в романе «Барбарвила» («Barbarswila», 1988), где возникает знакомая читателю, особенно по роману «Бальцапф», атмосфера «милой захолустной дыры», тогда еще именовавшейся Шписбюнцен и Мольгюллен. За годы, отделяющие эти два романа, Шпет много путешествовал, создал два крупных произведения: «Commedia» (1980), за которое награжден премией Альфреда Деблина из фонда Гюнтера Грасса, и «Страна Синдбада» («Sindbadland», 1984).

Вернувшись из путешествий, он видит свой родной городишко уже несколько иными глазами, хотя основное — сатирически-гротескный принцип изображения — сохраняется и здесь. Просто автор научился быть более сдержанным и не растрчивать рвущееся из него словесное и сюжетно-фантастическое богатство. Но его по-прежнему интересуют и влекут местные обыватели, их обы-

денные дела, увиденные ошужденно-насмешливым взглядом художника, вся картина провинциального захолустья, в котором как будто ничего особенного не происходит, но под пером Шпета любой пустяковый эпизод превращается в невероятное приключение. Бесконечная вереница таких эпизодов передает атмосферу городка, все еще своего, но уже частично отдалившегося, чужого.

Прибыв однажды утром в родное местечко на озере, герой «Барбарвиллы» просто наблюдает, что делают в этот день его жители. Пустяковые дела и занятия городских обывателей обретают таинственно-фантастические очертания. За каждым внешне абсурдным и немотивированным поступком — эпизод человеческой судьбы, порой комический, порой трагический. Из случайных эпизодов складывается вполне обыденная и все же полная чудес и фантастических коллизий жизнь городка. Автор беспощадно срывает покровы с нечистоплотных дел «отцов города». Свои истории Шпет рассказывает на сей раз без былой словесной избыточности. Язык по-прежнему бьет ключом, но сочная картина городка на озере становится чуть более лаконичной и строгой, не утрачивая ни фантастичности отдельных судеб, ни превращающихся в приключения эпизодов повседневности.

В «свое тихое захолустье» Герольд Шпет снова возвращается в романе «Тихий пейзаж у озера» («Stilles Gelände am See», 1991). Перед нами опять знакомый Рапперсвилль. Отдельные мотивы и фигуры уже встречались в более ранних романах (рыбак Бек или смотритель пляжей Хауг). Повторяются в слегка измененных вариантах и фарсовые сцены. Становясь более лаконичным, Шпет сохраняет принцип «складывания» романного целого из серии разрозненных эпизодов, гротескных и обыденных сцен. Проза его становится более зрелой, упругой, без барочных «излишеств». Само описание природы становится более сжатым, выразительным и, возможно, именно поэтому более человечным. Есть какая-то трогательная теплота в изображении с детства знакомых автору мест — старые суковатые липы, светлое зеркало бухты, а над ними — «широкими дугами птичьей стаи — они, как и прежде, служат нам предсказателями, только читать их предсказания мы разучились...»

Множество грустных и смешных персонажей проходит по страницам романа. История некоего Антона Инфангера — это лаконичный и грустный рассказ о человеческом одиночестве, о мечте человека о любви и красоте. Из подобных рассказов и отдельных судеб и складывается роман, являющийся, по существу, сборником коротких прозаических фрагментов. Среди них своеобразно-неповторимая история монаха-капуцина Иренеуса, са-

довника в монастырском саду, который относится к земле, как к женщине, нежно и заботливо. Или односторонний эпизод об еврее Шольце Фисмане — одном из немногих, кому удалось — за плату — просидеть все годы нацизма в темном подвале швейцарского дома, где хранилась картошка. Семьи своей он так и не дождался — она погибла в каком-то из нацистских лагерей уничтожения.

Все эти разнообразные фрагменты складываются в живую, подвижную, пеструю картину жизни маленького городка, где повествователю удастся увидеть столько важного за внешне незначительными, сугубо обыденными картинками провинциального быта.

К моменту выхода одного из своих самых значительных произведений — романа «Commedia» — Шпет написал пять романов, из которых лишь один был по объему меньше 400 страниц. Однако уже его «толстые» романы свидетельствовали о том, что он владеет и мастерством краткой формы, ибо в каждом из них были или вставные новеллы, или сами они целиком складывались из отдельных историй.

В 1974 году вышел самый «не-шпетовский» роман — «Подлинный ад» («Die heile Hölle»), который представляет собой четыре отдельные новеллы, объединенные тем, что в них действуют члены одной семьи. Это уже не плутовская, а просто страшная история, или четыре страшных истории, если смотреть формально. Страшна она ужасом повседневности, в котором каждый — Отец, Мать, Сын, Невестка — страдает от взаимонепонимания, от упрямых внутри страстей, от неудовлетворенных желаний, фрустрации, обмана, полной безнадежности преодолеть холод одиночества и разобщенности. Все это рассказано не в манере «рапперсвильских» романов, а сжато, с глубоким психологическим подтекстом и тонким пониманием человеческой души.

Утвердившись в литературе как мастер крупной формы, как блестящий и самобытный рассказчик раблезианского толка, Шпет доказывает, что может быть и другим: что он отлично владеет искусством «короткого» рассказа, как в отдельности, так и в сочетании с другими рассказами, обретающими форму романа. Именно так построен «Настоящий ад». В этой строго выстроенной прозе, исполненной острого напряжения, каждая из четырех внутренне завершенных глав изображает один день из жизни четырех членов семьи, день, когда раскрывается какая-то давно хранящая тайна из прошлого или настоящего, глубоко упрямый порок, явившийся не виной персонажей, а результатом жизненных обстоятельств. Безжалостно, но и потрясенно рассказывает



автор эту историю крушения семьи, выбирая эпиграфом к заключительной главе слова Фолкнера: «Я отказываюсь принимать конец человечества».

Этот роман резко выбивается из общего ряда шпетовских романов. Он ближе к его сборникам рассказов, где мы чаще всего сталкиваемся со столь же лаконично, прозрачно и ясно построенными историями.

«Подлинный ад» — это тщательно продуманная, почти музыкальная композиция, напоминающая своим построением «Занзибар» А.Андерша. Между главами — короткие авторские резюме, в какой-то мере проясняющие или комментирующие действие, а также содержащие общие наблюдения над человеческой природой. Главное в этом произведении — тонкий психологизм, понимание тревог и душевных бед современного человека, его переживаний и страданий. В обрисовке отношений между персонажами, как и в остальных главах, едва ли не важнейшее место занимают эротические мотивы, изображение которых чем-то неуловимо напоминает Стриндберга, хотя представлены они с откровенностью, присущей современной литературе.

Пожалуй, это самая пронзительная, захватывающая книга Шпета, передающая всю глубину человеческих трагедий в современном мире, написанная без сентиментальности, но и без холодности, как бы со стороны. Она тонко передает сочувствие к этим людям, которых автор не осуждает и не оправдывает.

По-иному, чем «раблезианские романы» и «Подлинный ад», построен высоко оцененный и увенчанный премией, очень своеобразный по своей структуре роман Шпета «Commedia» (1980).

«Фигуры этой книги — выдуманные, сходство с живыми или умершими персонажами — чистая случайность», — замечает автор. То, что его персонажи — плод авторской фантазии, — несомненно. Однако часть их, возможно, имеет какие-то реальные соответствия со знакомыми автору или уже умершими людьми<sup>6</sup>.

В первой части романа выступает двести персонажей, во второй добавляется еще несколько. Всем предложено ответить на вопрос, нигде прямо не сформулированный, но звучащий примерно так: «Каков итог вашего жизненного опыта?» Так или иначе, люди отзываются на обращенный к ним вопрос короткими письменными монологами.

Ответы персонажей не складываются в единое целое. Даже если между некоторыми из этих людей есть связи, автор избегает того, чтобы у читателя складывалось ощущение их принадлежности друг к другу. Он передает как бы тотальную изоляцию людей. В этой «Человеческой» или «Божественной»? комедии XX

века воспроизводится, прежде всего, тотальное одиночество и человеческая несовместимость, усугубляющиеся холодностью и безразличием внешнего мира, ощущением быстротекущей, а, главное, бессмысленно утекающей жизни. Вот как оценивает философский итог этого произведения швейцарский критик Беатрис фон Матт: «Западный плюрализм достиг конечной стадии. Никто не понимает, что говорит другой, у каждого собственная... стратегия выживания... Чистилище состоит для этих людей в том, что они уже не верят, что можно что-то изменить»<sup>7</sup>.

Итак, в первой части улавливаются лишь зыбкие связи и переkreщивание мотивов, но нет соприкосновений индивидуальных человеческих судеб — таков авторский принцип. Опробованная еще в ранних рассказах техника «синхронизации» в передаче событий переносится на крупную эпическую форму. Две части романа как бы соотносятся с «Адом» и «Чистилищем» Данте<sup>8</sup>.

Хотя две части романа, названные соответственно «Люди» и «Музей», напрямую не связаны, тем не менее задуман и осуществлен роман как единое целое. Два эпических блока соединены невидимыми, едва ощутимыми нитями, демонстрируя неотрывность человеческих судеб от истории и рисуя беспощадно-жестокий мир. Вторая часть близка распространенному в 1970–1980-е годы жанру романов-предостережений, авторы которых пытались предостеречь человечество от грозящих ему цивилизационных, экологических, военных и прочих трагедий.

Если судьбы отдельных людей в первой части выражают трагизм и одиночество индивидуального человеческого существования, то вторая передает опасность тупиковых исторических путей, в которые может загнать себя человечество в целом. Сам Шпет сравнивает построение первой части с «диспозицией органа»<sup>9</sup>. Общий смысл двухсот высказываний в романе мог бы свестись к сожалениям по поводу бренности всего живого, краткости отпущенного человеку земного срока. Эту жизненную философию автор излагает, не выходя за горизонт своих персонажей. Он пишет так называемую «ролеву прозу», то есть так, как могли бы говорить его персонажи соответственно своему опыту, интеллигентности, умению излагать мысли. И все же в сумме «монады» этого единственного в своем роде человеческого музея воспринимаются как «меланхолический, приглушенный гимн многообразию человеческой жизни»<sup>10</sup>.

Шпет, как подчеркивает Беатрис фон Матт, сознательно не претендует на большее знание о жизни и людях, чем его «голоса». Но как же в таком случае автору удастся столь достоверно высказываться за стольких людей? Шпет объясняет: «Надо лучше слу-

шать и смотреть вокруг. Мои фигуры живут там, где я лучше всего все знаю. Знаю условия, а условия рожают персонажей»<sup>11</sup>.

Критика отмечала, что именно первая часть — «о людях» — делает это произведение литературным событием высокого ранга. Здесь опробована новая форма: разложение большой общественной панорамы на мелкие части. Своими миниатюрами, мелкими фрагментами Шпет подтверждает, как глубоко и тонко он чувствует и понимает человека.

Принципу расчленения общей картины на отдельные фрагменты Шпет следует и в эпическом тексте «Страна Синдбада». Используемый здесь мотив путешествия, как он представлен в «Тысяче и одной ночи», переносится на современность. Герой, он же повествователь, обладает неистребимым интересом к людям и их историям, особенно его влекут люди с неудавшейся судьбой. Итог «семи путешествий»: «Всюду всякие люди и нет им конца!»

Начав с «толстых» плутовских романов, перейдя позднее к экспериментам с разложением крупных эпических форм на мелкие фрагменты, Шпет никогда не терял пристрастия к малой эпической форме, отдельным законченным рассказам. Его первый сборник «Двенадцать историй» («Zwölf Geschichten», 1973) включает рассказы, действие которых разыгрывается все на том же Цюрихском озере. В них еще ощущается страсть к фантастическим сюжетам, автор демонстрирует тот же дар сочинителя, что с таким блеском проявился в его первых романах. Рассказы этого сборника — короткие, трагически-гротескные человеческие судьбы (например, «Шестеро мертвецов»). Истории, рассказанные Шпетом, чаще всего завершаются каким-то неожиданным поворотом или трагическим концом. Таковы и рассказы его сборника «Сакраменто. Девять историй» (Sacramento, 1983). Это своего рода современные беспощадные, злые сказки, содержащие критику «более лучших», а значит, «более имущих» граждан. Ярким образцом такой истории в духе прежнего Шпета является рассказ «Дом и другие».

Девять рассказов сборника повествуют о «людях на обочине», одиноких и несчастных, или «кротких мятежниках», увиденных «объективным глазом» художника и изображенных с тонкостью, доступной лишь мастеру, способному оценить всю меру человеческого в человеке.

Выйдя на литературную сцену Швейцарии в начале 1970-х годов, Герольд Шпет привнес в литературу свои эстетические принципы и приемы, свою яркую поэтику. Продолжив традицию «плутовского романа», он обогатил — и продолжает обогащать — современную немецкоязычную литературу блеском фан-

тастической выдумки, невероятной сюжетной и языковой изобретательностью. Столь же весомым оказался его вклад в жанр короткой прозы: он демонстрирует не только владение приемами лаконичной и выразительно-сдержанной новеллистики, но и свой особый взгляд на человека: не сентиментальный и благодушный, но глубоко проникающий, многое видящий и всегда сочувствующий. Он раскрыл свой неподдельный интерес к трудным судьбам в беспощадный XX в., и это, в сочетании с его непревзойденным даром рассказчика, принесло ему заслуженный успех и поставило в ряд наиболее значительных швейцарских прозаиков конца XX — начала XXI вв.

<sup>1</sup> Цит. по: Deutschsprachige Schweizer Literatur. 20. Jahrhundert. Von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von K. Pezold. Berlin, 1991. S. 176.

<sup>2</sup> Hage V. Nachwort zu «Commedia». Frankfurt/Main, 1980.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Späth G. Zwölf Geschichten. Zürich, 1973.

<sup>5</sup> Цит. по: Späth G. Stimmgänge. Zürich, 1972.

<sup>6</sup> Späth G. Commedia. Auswahl. Stuttgart, 1984. Nachwort von Volker Hage.

<sup>7</sup> Matt B. von (Hrsg.). Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den 60-er Jahren. Zürich, 1991. S. 30.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Hage V. Nachwort // Späth G. Commedia. Auswahl. Stuttgart, 1984.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

## ГЛАВА 19

### НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ПРОЗА 1960–1980-х гг.

По сравнению с первыми послевоенными десятилетиями к середине 1960-х годов ситуация в немецкоязычной литературе Швейцарии существенно изменилась. Признание литературной общественности получили первые книги молодых прозаиков — В.М.Диггельмана, О.Ф.Вальтера, Адольфа Мушга, Петера Бикслея, Хуго Лечера и Пауля Низона. За спиной других авторов их поколения, таких, как Юрг Федершпиль (р. 1931), Вальтер Фогт (1927–1988), Урс Егги (р. 1931) и Йорг Штайнер (р. 1930) к этому времени тоже был достойный внимания литературный дебют (в лирике в ранних сборниках Курта Марти, в «Лаконичных строчках» Генриха Визнера (р. 1925) или в «Лаконичных речах» Беата Брехбюля также были слышны новые интонации). Главной чертой большинства опубликованных в первой половине 1960-х годов текстов, при всех индивидуальных особенностях каждого автора, был осознанный нонконформизм, какой ранее можно было встретить почти исключительно в произведениях Фриша и Дюрренматта. Этот новый акцент в отношениях между литературой и обществом стал в 1966 г. предметом публичной дискуссии. С одной стороны, в публицистическом эссе Курта Марти «Швейцария и ее писатели — писатели и их Швейцария» (1966) была предпринята первая попытка определить своеобразие этой новой литературы, у истоков которой, по мнению автора, стоял Макс Фриш: «По всей вероятности, определяющим моментом для большинства молодых авторов стал “Штиллер”. Во всяком случае, перед ними со всей определенностью встал вопрос: относятся ли в этой стране к нам как к людям?»<sup>1</sup>

С другой стороны, в конце 1966 г. с решительным неприятием всех форм современной «ангажированной литературы» выступил именитый литературовед, цюрихский германист Эмиль Штайгер. Его речь по поводу присуждения ему литературной премии города Цюриха, а также последовавшая за ее публикацией бурная дискуссия, в которой приняли участие, наряду с Фришем, Диггель-

ман, Лечер, Вальзер, Низон, Марти, Биксель и др., вошли в историю швейцарской словесности под названием «Цюрихский литературный спор». Следствием обнажившихся в этой связи разноречивых взглядов на место и функции литературы в обществе явился в конце десятилетия выход из Союза швейцарских писателей (СШП) двадцати двух авторов, образовавших в 1971 г. альтернативную «Ольтенскую группу». В нее, помимо Фриша и Дюрренматта, вошли почти все молодые писатели, получившие известность в 1960-е годы. В начале нового десятилетия к внутренним швейцарским проблемам, разрабатывавшимся прежде всего в романе В.М. Диггельмана «Наследство», но также в хронике Г. Визнера «Глазами зрителей» («Schauplätze, eine Chronik», 1969) или в романе Йорга Штайнера «Нож для честного человека» («Ein Messer für den ehrlichen Finder», 1966), добавились обострившие ситуацию раздумья о тенденциях современной международной жизни. Западноевропейское студенческое движение 1968 г. не только нашло локальный отклик в цюрихской афере вокруг молодежного центра «Глобус», но и оказало воздействие на позицию многих писателей. Разгром полицией манифестации молодежи, выступавшей за создание своего автономного центра, побудил Фриша, Мушга, Фогта, Бикселя и Марти выступить с публицистическими заявлениями, в которых они решительно встали на точку зрения, прямо противоположную той, которую отстаивали буржуазные средства массовой информации, такие, как «Нойе цурхер цайтунг». Для В. Фогта, в мае 1968 г. случайно оказавшегося свидетелем парижских событий, эта «афера» стала поводом для окончательного разрыва с «аполитичностью», которая, как говорится в написанной позднее автобиографической книге «Старение» («Altern», 1981), была «великим грехопадением» его поколения. Швейцарские писатели Верена Штефан (р. 1947) и Урс Егги (р. 1931), жившие во время студенческих волнений в Западной Германии, внесли, каждый по-своему, оригинальный вклад в художественное осмысление перипетий молодежного движения. Автобиографическая книга Верены Штефан «Когда сдирают кожу» («Häutungen», 1975) стала на время программным документом немецкого феминизма, а роман Урса Егги «Брандайс» («Brandeis», 1978), также построенный на автобиографической основе, явился первой в швейцарской литературе попыткой постижения опыта, накапливающегося в экстремальных ситуациях стихийного протеста и бунта.

Особенно важными дискуссии конца 1960-х годов стали для авторов первого послевоенного поколения, которое еще только выходило на литературную арену. Кристоф Гайзер (р. 1949) и Ули

Кауфман (р. 1948) вместе с базельскими гимназистами и студентами создали в 1968 г. литературную группу «Пляска смерти», в которой возник журнал «Дрепункт» («Поворотная точка»), внесший под редакцией Гайзера и Вернера Шмидли (р. 1939) существенный вклад в самоидентификацию тяготевшей к освоению левых веяний литературы. Как художник Шмидли обогатил содержательный спектр повествовательной прозы. Впервые после 1930-х годов у писателей социально-критической ориентации снова пробудился интерес к жизни рабочих, к их специфическому опыту и представлениям о жизни. Первыми к этой проблематике обратились Ханс Бёш (р. 1926), Х.Лечер, В.М.Диггельман, О.Ф.Вальтер и Йорг Штайнер, но вплоть до 1970-х годов Швейцария не дала произведений, сопоставимых по уровню мастерства и остроте проблематики с теми, что вышли из западногерманской дортмундской «Группы 61». Однако и в литературе немецкоязычной Швейцарии все больше чувствовалось влияние западногерманских «рабочих кружков» — об этом свидетельствует созданная в 1973 г. «Мастерская пишущих рабочих Цюриха» и возникшая несколько позднее «Мастерская рабочей литературы Базеля». Ее крупнейшим представителем стал Вернер Шмидли, дебютировавший в 1966 г. сборником рассказов, за которыми последовали романы «А по-моему, пусть идет снег» («Meinetwegen soll es doch schneien», 1967) и «Дом теней» («Das Schattenhaus», 1969). В них нашли отражение впечатления детства и опыт работы в молодые годы. «Я родом из рабочей семьи, вырос в индустриальном районе и десять лет проработал в промышленности. Я пишу о среде, которую знаю, и пытаюсь как автор социально-критического направления продолжить свою работу в Швейцарии, которую я не считаю страной социальных гарантий»<sup>2</sup>. Самым значительным произведением Шмидли этого периода (позже, в 1980-е годы, он заявил о себе получившим высокую оценку критики детективным романом «Места находок» («Fundplätze», 1974). История автомеханика Вольфганга Шука, ничем не примечательного рабочего парня со скромными запросами, напоминающего героев предыдущих книг Шмидли, рассказывается не самим автором, а неким близким ему по духу анонимным повествователем, случайно нашедшим на свалке два чемодана с бумагами — все, что осталось от Вольфганга Шука. Опираясь на письма, дневниковые заметки, визовые отметки в паспорте, он сочиняет подходящую историю и пытается подтвердить ее дальнейшими разысканиями. Возникают два уровня романного повествования, отнюдь не совпадающие друг с другом. Образ Шука и та семейная ситуация, в которой он

очутился (конфликт поколений, проблемы общества потребления), сложившиеся в воображении повествователя, нуждаются в постоянном уточнении, роман превращается в мозаику из разрозненных картин, дающих в результате представление как о судьбе отдельного человека, так и об условиях жизни общества, эту судьбу определивших. Подобно фришевскому Штиллеру, Шук порывает с семьей, с обывательским окружением, чтобы попытаться начать все сначала — «все равно где, только не здесь, не здесь».

В том же году, что и «Места находок», вышел роман Вальтера Кауэра (Walther Kauer, 1935–1987) «Кошмарный сон» («Schachteltraum»), явившийся еще одним доказательством возобновления интереса к традициям социально-критической литературы. Роман не ограничивается изображением современной жизни, в нем принята попытка художественного освещения швейцарской истории с 1930-х по 1970-е годы, увиденной не «сверху» и не «со стороны», а «снизу», глазами выходца из рабочей семьи Георга Кнехта. Многими своими аспектами книга примыкает к роману В.М. Диггельмана «Наследство». В центре романа — образ Кнехта, сына слесаря, бойца интербригады, погибшего в 1937 г. в Испании. «Кошмарный сон» строится как роман-расследование. В роли рассказчика выступает журналист, именуемый в книге «летописцем»; неожиданно для себя он сталкивается с интересной человеческой судьбой: в его руки попадают бумаги Кнехта, оказавшегося в сумасшедшем доме. Познакомившись с ними, журналист с головой погружается в «дело» Кнехта, пытается воспроизвести его жизнь — и сам оказывается втянутым в борьбу с теми силами зла, разоблачить которые безуспешно пытался Кнехт. В описании современной жизни Кауэр использует элементы детективного романа в духе Фридриха Глаузера, но нередко ограничивается поверхностным изображением событий. К наиболее удачным разделам романа относятся те, в которых рассказывается о сиротском детстве и трудной юности Кнехта в кризисные 30-е годы. Дальнейшая эволюция Кауэра-прозаика подтвердила, что лучше всего ему удаются жизненно достоверные описания деревенского быта. Самым удачным, художественно завершенным произведением Кауэра стала повесть «Старое дерево» («Spätholz», 1976), в которой на примере тессинского крестьянина рассказывается об исчезновении целого социального слоя, способа хозяйствования, самобытной культуры.

Из непосредственного знакомства с миром современного труда выросли произведения Сильвио Блаттера (Silvio Blatter, р. 1946). В пятнадцати этюдах сборника «Ошибка при включении» («Schaltfehler», 1972) воссоздана атмосфера повседневной



фабричной жизни. Автор пытается не только точно передать технологический процесс, в котором участвуют рабочие, но и проникнуть в мир их мыслей и чувств. В повести «Нормированные дни, растрченное время» («Genormte Tage, verschüttete Zeit», 1976) Блаттер уже выходит за рамки таких «моментальных зарисовок» и ставит в центр повествования молодого рабочего, который стремится освободиться от гнета отчужденного труда. Но тема труда у Блаттера, как, впрочем, и у Шмидли, оказалась проходящей данью моде. Свое истинное место в литературной жизни Швейцарии он обрел позже составившими своеобразную трилогию романами «Нарастающая тоска по родине» («Zunehmendes Heimweh», 1978), «Нет страны прекраснее» («Kein schöner Land», 1983) и «Мягкий закон» («Das sanfte Gesetz», 1988) — как представитель возродившейся в новом качестве «литературы родного угла» (Heimatliteratur). В качестве других примеров обращения к теме труда можно назвать книги Эмиля Цопфи (Emil Zopfi, р. 1943) «Каждая минута стоит 33 франка» («Jede Minute kostet 33 Franken», 1977) или Рольфа Нидерхаузера (Rolf Niederhauser, р. 1951) «Человек в рабочем халате. Отчет» («Mann im Ueberkleid. Rapport», 1976).

У Шмидли, Кауэра и Блаттера критическое освещение рабочей темы распространялось и на особое положение иностранных рабочих. Наиболее выразительное воплощение эта тема нашла в сборнике прозаических текстов «В цементном саду» («Im Zementgarten. Prosatexte», 1971) Рафаэля Ганца (Raffael Ganz, р. 1923). Автор, долгое время живший за границей, в частности, в Северной Африке, ранее выступил с рассказами и романом, выросшими из конфронтации с исламо-арабским миром. События же в рассказах сборника 1971 г. разворачиваются большей частью в Швейцарии. В «текстах» Ганца обостренный взгляд человека, вернувшегося после долгого отсутствия домой, на реалии швейцарской действительности сопрягается с особым вниманием к проблемам чужого мира, воспринимаемым на совершенно ином уровне, нежели прежде. Наиболее удавшийся рассказ — тот, который дал название всему сборнику. В нем идет речь о судьбе итальянского строительного рабочего, который прожил в швейцарской деревне два десятилетия и погиб в горах при так и не выясненных до конца обстоятельствах. Рассказчик, от имени которого ведется повествование, реконструирует по высказываниям деревенских жителей и других свидетелей историю каждодневного использования «чужака» в корыстных целях, так и не изжитого недоверия к нему большинства и искренней симпатии и уважения со стороны очень немногих. Кроме того, это еще и история «цемент-

ного сада» — фантастического сооружения, выстроенного итальянцем из бетона и осколков стекла на радость себе и деревенской детворе и символизирующего «мир добра и мир безумия». Это его творение приносит ему дружбу известного скульптора, о нем пишут газеты. Однако деревенская община решает после таинственного исчезновения итальянца превратить «цементный сад» в свалку. Выразительный образ испанского рабочего создан в романе «Блёш» («Blösch», 1983) Беата Штерхи (Beat Sterchi, p. 1949).

Начиная с 1970-х годов в поле зрения литературы наряду с иностранными рабочими все чаще попадают другие отверженные швейцарского общества. Об ужасных переживаниях дочери одной бродяжки в детских домах, колониях для трудновоспитуемых детей и психиатрических клиниках пишет в своей первой, основанной на автобиографическом опыте книге «Каменный век» («Steinzeit», 1981) Мариэлла Мер (Mariella Mehr, p. 1947): «Я страдала от недостатка внимания, от одиночества, я онемела от отчаяния, за это они наказывали меня, держали взаперти, заставляли голодать, пичкали чудовищными психотропными средствами». Этот роман — гневное обвинение мнимо гуманитарных учреждений по оказанию помощи детям бродячих музыкантов и созданной фондом «Pro Juventate» вспомогательной организации «Дети улицы»: «Время ее основания совпадает с зарождением фашизма, некоторые проявления подобной социальной практики понятны мне только в этой связи».

Об отягощенных жизненными невзгодами, беспокойных духом, «гоняющихся за мечтами» повествует и Отто Штайгер (Otto Steiger, p. 1909), писатель старшего поколения, начинавший еще в 1940-е годы (роман «Они делают вид, что жили» — «Sie tun als ob sie lebten», 1943) и приобретший в 1950-х известность благодаря изданию в Советском Союзе своего сатирического романа «Портрет уважаемого человека» («Portrait eines angesehenen Mannes», 1952). В разгар «холодной войны» автору, никогда не имевшему каких-либо особых политических пристрастий, приписали промосковскую ориентацию, что долгие годы негативно сказывалось на его репутации. Он продолжал активно и плодотворно трудиться и в последующие десятилетия, публикуя — правда, большей частью в малых, не имеющих выхода к широкому читателю издательствах — свои романы, повести и рассказы. На русский язык переводились также его роман «Год в одиннадцать месяцев» («Das Jahr mit elf Monaten», 1962), пронизанный иронией над современным Дон Кихотом и одновременно сочувствием к нему, и рассказы из сборника «Дыра в звуковом барьере» («Das Loch in der Schall-

mauer», 1963). В повестях и романах Штайгера 1970–1980-х годов — «Купленное молчание» («Erkauftes Schweigen», 1979), «Жить, будто тебя нет» («Spurlos vorhanden», 1980), «Экзамен на незрелость» («Die Unreifprüfung», 1984) — нередко заметную роль играет детективная фабула, но главное в них все же исследование общественных условий, порождающих трагические изломы в структуре личности. Образы незадачливых искателей истины, страдающих от своей неспособности к приспособлению, согреты неподдельной любовью автора. Проза Отто Штайгера напоминает о том, как искреннее сочувствие писателя к своим персонажам становится веским стилевым признаком<sup>3</sup>.

В сходном ключе работает и Эрнст Хальтер (Ernst Halter, р. 1938). Уже первая его книга — сборник рассказов «Модель железной дороги» («Die Modelleisenbahn», 1972) обратила на себя внимание зрелостью мастерства и самостоятельностью почерка молодого прозаика, а своим романом «Урвиль» («Urwil (AG)», 1975) он сразу же выдвинулся в разряд значительных писателей немецкоязычной Швейцарии. Место действия определено вроде бы точно: деревня Урвиль в кантоне Аарау. Кантон такой есть, но деревни с подобным названием не существует. Зато в этом кантоне (где живет и сам писатель) множество других населенных пунктов, названия которых оканчиваются на «виль»: Хюсвиль, Кесвиль, Цуцвиль и т.д. Хальтер в своем романе создал географическую фикцию, синтетическую модель. «Ур-виль» означает «пра-поселение», «пра-деревня» и, таким образом, претендует на то, чтобы быть символом современной швейцарской деревни (или того, что от нее осталось в ходе индустриализации) вообще.

Все действие романа укладывается в одни сутки. Набросав общую панораму Урвиля, увиденного как бы с высоты птичьего полета, рассказчик «заглядывает» вместе с читателем в ярко освещенное окно в доме пьяницы Болли. Там, в маленькой каморке, под покровом ночи совершается отвратительное преступление. Дочь Болли — восемнадцатилетняя Бригитта — рождает ребенка, отцом которого является сам Болли, и грубый, обуреваемый животными страстями Болли убивает его; пытаясь замести следы, он прячет тельце в коробку из-под обуви и закапывает в лесу.

В романе нет открытой публицистичности. Рассказ и показ — самый действенный прием социальной критики Хальтера. Художественного эффекта писатель добивается с помощью разнообразных стилей, используя в пределах одного произведения барочную пышность описаний и фактографическую точность «нового романа», изящный эссеизм и ироническую язвительность, повышенную экспрессивность и гротеск. В финале романа, когда смут-

ные видения забывшегося беспokoйным сном человека вырастают до масштабов «судного дня», спрессованные впечатления от прошедшего становятся зловещим символом «великого задувания огней», вселенской катастрофы. Таким же богатством повествовательной «оркестровки», точностью обличения общественных и человеческих пороков отличаются и последующие произведения писателя — романы «Серебряная ночь» («Die silberne Nacht», 1977), «Паук и игрок» («Die Spinne und der Spieler», 1985) и «Книга Мара» («Das Buch Mara», 1988).

Усилившийся в 1970-е годы интерес к реальностям социальной жизни повлек за собой изменения в жанровой структуре. Своими «Репортажами из Швейцарии» («Reportagen aus der Schweiz», 1974), вступительное слово к которым написал Петер Биксель, Никлаус Майенберг (Niklaus Meienberg, 1940–1993) заложил традицию документальной литературы, которая была продолжена не только им самим; ее подхватила, например, Мариэлла Мер в своей документальной книге «Дети улицы» (1987). Она предала гласности жизненный опыт, который долгое время игнорировался или вытеснялся из сознания общественности. О таком же опыте не в последнюю очередь говорится в книге Лоры Вюсс (Laure Wyss, р. 1913) «Женщины рассказывают о своей жизни. 14 протоколов» («Frauen erzählen ihr Leben. 14 Protokolle», 1976).

С 1970-х годов роль женщин в повествовательной прозе значительно возрастает. В это время в литературу приходят писательницы, родившиеся в 1930-е годы и заявившие о себе первой книгой только примерно в сорокалетнем возрасте. Это отставание от мужчин того же поколения объясняется как личными, так и общественными причинами: только в 1971 г. введением избирательного женского права на федеральном уровне закончилась борьба за политическое равноправие женщин. Лишь у немногих писательниц, родившихся после 1945 г., таких как Клавдия Шторц (Claudia Storz, р. 1948), Верена Штефан (Verena Stefan, р. 1947) и Гертруд Лейтенеггер (Gertrud Leutenegger, р. 1948), литературный дебют в середине 1970-х годов совпал по времени с дебютом их ровесников-мужчин: признак того, что с приходом в литературу послевоенного поколения прежнее распределение ролей между мужчинами и женщинами стало утрачивать свое значение. Предыдущее поколение, напротив, предпочитало критически разрабатывать проблемы супружеской и семейной жизни, которые возникали на основе жизненного опыта, сложившегося в патриархальных условиях Швейцарии 1950-х годов. Положение женщин в семье и на работе, личные и общественные последствия разводов, трудности матерей-одиночек, поиски равноправных форм сосу-

ществования полов, одиночество женщин в старости — весь спектр этих вопросов тем или иным образом отражается в автобиографических очерках, романах и повестях писательницы. С этого времени подобные книги в Швейцарии уже не кажутся исключением на фоне мужской словесности; они — органическая часть литературы, создаваемой женщинами и мужчинами.

Начало творческого пути Гертруд Вилькер (Gertrud Wilker, 1924–1984) было скорее традиционным. В своем первом романе «Элегия о будущем» («Elegie auf die Zukunft», 1966) она прослеживает жизненную историю владельца каменоломни и его одиннадцати детей с конца 80-х годов XIX столетия до 50-х гг. XX в. Герою казалось, что он, богатея, подчиняет себе будущее, на деле же социальное возвышение оборачивается утратой нравственных качеств, оскудением человечности. Созданный после долгого пребывания писательницы в Америке роман «Collages USA» (1968) разительно отличается от первого современным принципом организации материала, заявленным уже в заглавии. Вилькер теперь убеждена, что точка зрения всеведущего повествователя ушла в прошлое: «Обозримость, сквозные линии, целостность? Все это уже устарело, в нашей голове слишком много деталей и слишком мало доверия к обобщающим принципам. Мы располагаем только фрагментами. Мы склеиваем их, как кинокадры, но между ними остаются узкие полоски чистого пространства». И она создает образ Америки из впечатлений о встречах с ландшафтами и людьми, набрасывая попутно беглые очерки «американских судеб». В романе нет безоговорочного восхищения «страной неограниченных возможностей», но нет и высокомерного — с высоты многовековой истории «Старого Света» — осуждения ее молодой культуры. Героиню романа поражает скорее «пугающее» сходство между двумя мирами, Западная Европа представляется ей всего лишь «филиалом» Америки. Она и тут не находит душевной привязанности, сердечной теплоты, зато наслаждается «удивительной легкостью общения с людьми». И, как бы заново, осознает свою укорененность в родном языке — этом «прибежище идентичности».

Знакомство с «живой Америкой» 1960-х годов породило в писательнице желание «и в Старом Свете создать новое будущее». Это желание стало определяющим для ее дальнейшего творчества. Несмотря на критическое отношение к некоторым сторонам жизни в Швейцарии — например, в романе «Старые амбары в скудном освещении» («Atläger bei kleinem Feuer», 1971) о проблемах деревни, разрушенной строительством нефтеперегонного завода, — Вилькер старательно избегает односторонне-негативист-

ского взгляда на действительность. Она хочет, чтобы читатель мог «жить в окружении слов, которые употребляет писатель». Но должны быть хотя бы намечены возможности «другой» жизни. Они получили воплощение в повести «Иота» («Jota», 1973) — о девушке, которая живет, не думая о карьере, накопительстве, не страдая от стрессов, для которой важнее всего открытые, искренние человеческие отношения. Тематика повести перекликается с трагикомедией Дюррематта «Ангел приходит в Вавилон». При этом Гертруд Вилькер пытается примирить «истеблишмент» с его «левыми» критиками, отвергая их «взаимные необоснованные упреки». Сборник рассказов «Зимняя деревня» («Winterdorf», 1977) уже свободен от утопических надежд на благополучный исход исторического развития. В нем звучат апокалипсические нотки. Героиня рассказа «Бутылочная почта» пишет свои заметки в бомбоубежище, спасаясь от бушующей на поверхности атомной войны. Она стыдится того, что ей пока удается спастись: «Я ощущаю личную ответственность за то, от чего мы пытаемся спастись. Это не пустые слова, а признание вины». Чувство ответственности за происходящее сопряжено с раздумьями о возможностях и границах литературного творчества. Раздумьями о литературе как «терапии», о попытках «выдумывать то, чего от тебя ждут», о «словах-обманщиках» вроде «жизненные ожидания», тогда как следовало бы говорить об ожидании смерти, о том, можно ли «оживить жизнь с помощью слов» полнится и роман «Жизнь после нас» («Nachleben», 1980). Характерное для 1970-х годов скептическое отношение к языку было реакцией на грозившую жизни на земле опасность, которая лишала уверенности в завтрашнем дне. Но любовь к жизни и сострадание к человеку не позволяли писательнице утратить надежду на будущее, о чем свидетельствуют поздние сборники стихотворений «Признания на потом» («Feststellungen für später», 1981) и «Двенадцать видов Фудзиямы» («Zwölf Ansichten des Fujiama», 1985).

Несколько особняком в немецкоязычной литературе Швейцарии держится — благодаря особенностям своей биографии и не совсем обычному жизненному опыту — Эрика Педретти (Erica Pedretti, р. 1930): она выросла в Моравии, в 1945 г. оказалась в Швейцарии, училась в школе прикладного искусства, вышла замуж за художника Джигана Педретти, долгое время жила в Граубюндене, занимаясь валянием. В сборнике рассказов «Не так резко, пожалуйста» («Harmloses bitte», 1970) и в романах «Святой Себастьян» («Heiliger Sebastian», 1973) и «Изменение» («Veränderung oder die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen», 1977) существенную роль играют воспоминания о детстве, выпав-

шем на годы войны; используя сложную систему языковых приемов, писательница исследует формы проявления прошлого в настоящем. Отталкиваясь от конкретных переживаний, чаще всего связанных с трудностями их адекватного воплощения в слове, героиня рассказов сборника «Восходы солнца, заходы солнца» («*Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*», 1984), писательница размышляет о взаимосвязанности настоящего, прошлого и будущего. В получившем премию Ингеборг Бахман романе «Валерия, или Невоспитанный глаз» («*Valerie oder Das unerzogene Auge*», 1986) отстаивается принцип свободы художника от навязываемых ему воспитанием и образованием представлений и норм, сковывающих его фантазию.

О возможностях преодоления жизненных проблем в процессе литературного творчества предпочитает писать и Майя Бойтлер (Maja Beutler, p. 1936), что подтверждает уже первый сборник «историй» «Флюссингена нет на карте» («*Flüssingen fehlt auf der Karte*», 1976). Часть этих коротких историй посвящена осмыслению экзистенциальных ситуаций, возникающих в повседневной жизни, например, смерть близкого человека, безрадостная перспектива одинокой старости. Другие, как история о мнимом «декрете о переписке», согласно которому «каждый гражданин имеет право в любое время читать письма другого гражданина», представляют собой гротескные преувеличения проблем реальной действительности.

О постигшей писательницу беде (онкологическое заболевание) и ее последствиях для личной и профессиональной жизни идет речь в романе «Взять себя в руки» («*Fuss fassen*», 1980), который Адольф Мушг, противопоставляя овечьей духом смерти книге Фрица Цорна «Марс», назвал «свидетельством *во имя* жизни». Рассказы сборника «Портрет Доньи Кихоты» («*Das Bildnis der Dona Quichotte*», 1989) еще раз подтвердили, насколько широка и многоцветна творческая палитра писательницы. История матери двоих детей, которая не отказывается от мечты стать художницей, — это маленький роман, проникнутый тонким и глубоким юмором.

Приемы сюрреалистического остранения, указывающие на истинное положение женщины в современном мире, широко используются в романе «Трокадеро» («*Trocadero*», 1980) Ханны Йогансен (Hanna Johansen, p. 1939). Повесть «Неграмотная» («*Die Analphabetin*», 1982) строится на воспоминаниях детства родившейся в Бремене писательницы о бомбежках Германии. Под своей официальной (по мужу) фамилией — Ханна Мушг — она получила широкую известность как автор книг для детей и юношества.

Эвелина Хаслер (Eveline Hasler, р. 1933), тоже писавшая книги для детей, в 1980-е годы представила на суд читателей два сочинения на историческую тему. В романах «Анна Гёльдин. Последняя ведьма» («Anna Goeldin. Letzte Hexe», 1982) и «Ибика. Рай в головах» («Ibica. Paradies in den Köpfen», 1985) тщательно выверенные исторические факты перемежаются с порождениями яркой поэтической фантазии. Истории о казненной в Швейцарии в 1782 г. служанке, объявленной ведьмой, и о швейцарцах, эмигрировавших в середине XIX в. в Бразилию в надежде обрести там рай земной и столкнувшихся с угнетением и безжалостной эксплуатацией, напомнили читателю об эпизодах забытой или вытесненной из сознания швейцарской истории и побуждали к критическому осмыслению своего места в современном мире.

Имя Маргрит Баур (Margrit Baur, р. 1937) на швейцарском литературном небосклоне появилось в начале 1970-х годов, когда вышла ее первая книга «Об улицах, площадях и прочих обстоятельствах» («Von Strassen, Plätzen und ferneren Umständen», 1971), экспериментальная по своему характеру, сочетавшая ироническую дистанцию к привычным мыслительным ходам с по-авангардистски рассудочной, холодной манерой изложения. Но по-настоящему она утвердила себя в литературе только в 1980-е годы. В повестях «Выжить. Бессистемное расследование повседневной нужды» («Ueberleben. Eine unsystematische Ermittlung gegen die Not aller Tage», 1981) и «Перед возвращением в жизнь» («Ausfallzeit», 1983) ей удалось найти доверительную интонацию, придавшую ее психологической прозе выразительность и пластичность. Рассказывая о заботах и проблемах своих героинь, задыхающихся в тисках рутины (одна из них — корректор ежедневной газеты, другая — секретарь-машинистка), писательница дотошно исследует зону, в которой соприкасаются и сталкиваются интересы личности и силы общества. Героини показаны в пору зрелости, когда обостряется чувство скоротечности жизни, зависимости от обстоятельств, когда хочется «сменить лошадей», изменить опостылевший уклад — ведь без надежды на подвижки в социальной сфере немыслима и подвижность интеллектуальная, духовная. Если героиня первой повести пока не решается на «выход из игры», хотя и готовится исподволь к такому шагу, то для героини второй наступает время порвать с прежним образом жизни — или же «пройти мимо себя», утратить себя как личность. Читатель застаёт героиню за подведением промежуточного итога. Выход их чужой «игры» состоялся, героиня решительно отворачивается от «цели других» и ставит перед собой — хоть и с опозданием — собственную жизненную цель. В этом — смысл и значение ее поступ-



ка. И в этом же — существенная примета швейцарской литературы 1980–1990-х годов, все больше осознающей необходимость борьбы за *качество* личности, способной отстоять свою идентичность, т.е. верность самой себе. В образе героини и в социальной рамке, куда он вставлен, нет ничего необычного. Необычен, скорее, способ, благодаря которому творится характер и заполняется «рамка». Манеру Баур отличают точность и обстоятельность письма, острота критического взгляда, умение уловить тончайшие психологические нюансы, передать сомнения и колебания, причем не в нерасчлененном потоке мыслей и переживаний, а с помощью строжайшего отбора и синтеза. Это тем более существенно, что речь идет не о раскрепощении плоти, «нутра» (западноевропейская литература данного периода дает множество примеров такого рода активности героинь), а об освобождении ресурсов личности, о мужестве быть собой. Сказанное в полной мере относится и к роману «Бегство в историю» («Geschichtenflucht», 1988). Баур избегает ложной мелодрамы и ложного утешения, столь характерных для современной феминистской литературы. Проблемам чисто женским она придает общечеловеческое звучание, конфликтам очень швейцарским — универсальный характер.

Помимо упомянутых выше, заметную роль в литературной жизни Швейцарии играли в эти годы также Элизабет Майлан (Elisabeth Meylan, р. 1937), Аделаида Дуванель (Adeleid Duvanel, р. 1936), Маргрит Шрибер (Margrit Schriber, р. 1939), Хеди Вюсс (Hedi Wyss, р. 1940) и др. Розалия Венгер (Rosalia Wenger, р. 1906) в автобиографических книгах «Жизнь Розалии Г.» («Rosalia G. Ein Leben», 1978) и «Почему ты не сопротивлялась» («Warum hast du dich nicht gewehrt», 1982) рассказала о трудной доле простых женщин, внесших свой вклад в послевоенное экономическое процветание Швейцарии. Лора Вюсс (Laure Wyss, р. 1913), журналистка и переводчица, издав в 1976 г. документальную книгу «Женщины рассказывают о своей жизни», переключилась на художественную прозу; ее книги «День рождения мамы» («Mutters Geburtstag», 1978), «День бесприютности» («Tag der Verlorenheit», 1984) посвящены проблеме женской эмансипации. Преобладающие темы сборников рассказов Хелен Майер (Helen Meier, р. 1929) «Сухой луг» («Trockenwiese», 1984) и «Единственный объект в красках» («Das einzige Objekt in Farbe», 1985), а также романа «Жить, жить» («Lebenleben», 1989) любовь, смерть, неоднозначные отношения между полами, тайные влечения и их проявления в повседневной жизни человека, прежде всего женщины.

Наряду с движением за эмансипацию женщин, приведшим в 1976 г. к образованию «Федеральной комиссии по проблемам женщин», а в 1981 — к включению в конституцию статьи о равноправии мужчин и женщин, с середины 1970-х годов все большее значение приобретают вопросы экологии, в том числе и для литературы. Одновременно происходит постепенное избавление от порожденных молодежным движением 1980-х годов иллюзорных надежд на коренные общественные преобразования. Последствия этого движения затронули как проблематику и повествовательную перспективу отдельных произведений, так и общую стратегию литературного творчества, отношение писателей к традиции. Первым свидетельством перемен стала опубликованная в 1974 г. статья Кристофа Гайзера, «субъективно окрашенная попытка прогноза на примере двух произведений» (романов «Довод Альбиссера» А.Мушга и «Места находок» В.Шмидли), в которой он отметил «постепенно обозначившуюся тенденцию к созданию автобиографических книг» и охарактеризовал ее как стремление писателей «быть реалистичнее, искреннее, всеохватнее» и в то же время «ни себе, ни читателям не оставлять больше шансов для уверток и отговорок, ответственнее относиться к своему делу»<sup>4</sup>.

С одной стороны, Гайзер сформулировал те проблемы литературного творчества, с которыми столкнулся он сам. Молодой писатель, впервые заявивший о себе рассказами-притчами в духе Кафки и молодого Дюрренматта и попытавшийся после 1968 г. работать в жанре политической поэзии, продолжая традицию Брехта, оказался перед лицом характерного для этого историко-литературного периода творческого кризиса. Как показали его появившаяся год спустя повесть «Комната с завтраком» («Zimmer mit Frühstück», 1975) и роман «Зеленое озеро» («Grünsee», 1978), речь шла о трудностях перехода от критического отражения внешних проявлений общественных противоречий к воплощению внутренних конфликтов — собственных и близких писателю людей. С другой стороны, появившиеся в последующие годы произведения других авторов подтвердили, что Гайзер подметил общую тенденцию литературного развития. Растущая тяга писателей к передаче субъективных переживаний изменила облик повествовательной прозы: предпочтение стало отдаваться структурной модели дневника. Подтверждением могут служить повесть Фриша «Монток» (1975), созданный на автобиографической основе роман Лечера «Невосприимчивый» («Der Immune») или роман «Канун» («Vorabend»), которым все в том же 1975 г. дебютировала Гертруд Лейтенеггер. Кроме того, молодая писательница в художественном очерке «Потерянный монумент» («Das ver-

logene Monument», 1979) дала образец внутрилитературной полемики, внесшей ясность в новую стратегию воздействия литературы на общество. Рассказывая об окончательной потере знакомого с детства вокзала в Люцерне — на его месте после пожара возводится чисто функциональное здание целевого назначения, — писательница проводит аналогию с полемической трактовкой образа Телля в книге Макса Фриша «Вильгельм Телль для школы» («Wilhelm Tell für die Schule», 1971). Фриш с его «знаменитым лаконичным высокомерием», считает она, «очистил, избавил страну от последнего неудобного бунтаря, от анархиста, покусившегося на верховную власть». В противовес этому она, как и другие писатели ее поколения, уже не делает ставку на свойственный Просвещению агрессивный аналитический подход, а пытается отыскать в унаследованных образах и мифах тот бунтарский потенциал, который с течением времени был вытеснен из традиционного самосознания Швейцарии. Она как бы клянется в верности «мятежнику» Теллю, который «оставался чужим для своих соплеменников», которого они всего лишь «робко» терпели, как позже терпели Жан Жака Руссо, этого «великого нарушителя спокойствия всех классов и сословий, нарушителя границы между природой и культурой». Точно в таком же ключе Лукас Хартман (Lukas Hartmann, р. 1944) в своем романе «Гора Песталоцци» («Pestalozzis Berg», 1978) рисует образ знаменитого педагога — очищенный от пыли, от «унизительной торжественности», он в наши дни должен снова стать «возмутителем общественного спокойствия».

Эта изменившаяся перспектива не осталась в конце 1970-х и в 1980-е годы без последствий и для восприятия литературного процесса более ранних эпох, в частности, литературы первой половины XX в. Так, для Томаса Хюрлимана (Thomas Hurlimann, р. 1950) роман Инглина «Швейцарское зеркало» вовсе не «патриотическое сочинение», как принято считать, «а акт прощания». В послесловии к вышедшему в 1985 г. сборнику произведение Инглина он пишет: «Швейцарское зеркало» — важнейшее произведения Инглина, если взглянуть на него с современной точки зрения. Писатель занят в нем исследованием причин. В романе рассказывается, когда и почему маленькое «знамя семи стойких», которое гордо держал в руках еще Готфрид Келлер, превратилось во флаг обывательского общества — общества, которое расстреливает демонстрацию рабочих (1918), заключает предвыборный союз с фронтистами (Цюрих, 1933) и разгоняет с помощью полицейских дубинок тусующуюся, пресыщенную показным благополучием «общества потребления» молодежь (Цюрих, 1980)<sup>5</sup>. Если государство хочет сохранить себя, считает Хюрлиман, оно долж-

но прислушаться к тому, о чем говорится в этой книге, а также в «Мартине Заландере» Келлера и «Штиллере» Фриша. Новые критерии оценки распространяются и на поздний роман Инглина «Урванг» (1954). В свое время считалось, что этот роман устарел еще до своего выхода в свет, но в действительности, полагает Хюрлиман, благодаря критическому изображению вторжения техники в еще не тронутую цивилизацией горную долину он опередил свое время. Инглин, таким образом, представлен непосредственным предшественником тех авторов, которые с середины 1970-х годов все решительнее выступают против порочной практики разрушения родной природы во имя «холодного технического прогресса» и поверхностного рационализма на основе сокращения расходов и материальной выгоды<sup>6</sup>. Э.И.Мейер (р. 1946), говоря об опасности «слепой веры в науку» и вызванного этим «опустошения природы», «лишения ее таинственности»<sup>7</sup>, намечает круг проблем, которые Макс Фриш в романе «Ното Фабер» продемонстрировал на примере неудавшейся жизни *отдельного* человека, но которые теперь обрели масштаб *общественного* явления. Название повести Отто Ф.Вальтера «Как бетон прорастает травой» имеет символическое значение, метафора бетона у разных авторов (Шпет, Лейтенеггер, Хартман) становится концентрированным выражением угрозы человеку и природе. Протест направлен против технократического планирования, делающего ставку только на сугубо материальную выгоду. Этому противопоставляется защита человека как биологического и социального существа, чьи притязания на счастье нельзя удовлетворить достижениями техники и постоянно растущим потреблением, они требуют гармонических отношений человека как с себе подобными, так и с природой. Показателен в этой связи роман «Киоск» («Der Kiosk», 1978), принадлежащий перу Ганса Бёша (Hans Voesch, р. 1926). Если в более ранних романах «Остов» («Das Gerüst», 1960) и «Мухоловка» («Die Fliegenfalle», 1968) позитивное отношение к технике еще не ставилось под сомнение, то здесь явно дает о себе знать «неукротимая враждебность к технике и техническим аппаратам»<sup>8</sup>. Стихийное вторжение любви в стерильный буржуазный мир, основанный на соблюдении условностей, на собственности и бесперебойном функционировании, приводит к взрыву страстей, который хотя и заканчивается трагедией, но долго еще будет напоминать о тоске по счастью и полноте жизни.

Предостережение от последствий безудержной хищнической эксплуатации природы было лейтмотивом творчества Вальтера Фогта. Естественнонаучное образование (медик) и увлечение орнитологией обострили в нем чувство опасности, грозящей дере-

вьям и птицам, породили «призрачное видение» «онемевшей весны» после исчезновения пернатых. Литературное свидетельство этому — рассказ «Красные животные из Тсаво» («Die roten Tiere von Tsavo») из одноименного сборника (1976). Начиная Фогт сатирической повестью «Кашель» («Husten», 1965) и романами из жизни врачей и больниц («Висбаденский конгресс» — «Wiesbadener Kongress», 1972). После проведенного на самом себе эксперимента с наркотиками ему пришлось пройти курс лечения в клинике. Об этом рассказывается в романе-дневнике «Вспомнить и забыть» («Erinnern und Vergessen», 1980), опубликованном несколько лет спустя после написания; в нем Фогт совершил переход к автобиографической аутентичности как средству эпатажа обывательской среды. Помимо того, полученный в этом эксперименте опыт вошел позже и в истории, основанные на вымысле, например, в рассказ «Отражения» из сборника «Неизбежность маски» («Maskenzwang», 1985), в котором повествующее «я» отказывается от «надежды на спасение с помощью наркотиков», видя в этом всего лишь «притворную целенаправленную иллюзию». Среди текстов этого сборника, а также предыдущего, озаглавленного «Метаморфозы» (1984), можно встретить немало примеров весьма искусно выстроенного повествования, освещающего проблемы существования между жизнью и смертью как с точки зрения врача, так и с точки зрения пациента. Фогт напряженно ищет новые возможности художественной выразительности. После того как сатирические выпады против обывательского окружения, характерные для раннего творчества Фогта, уступили место субъективно-исповедальной тенденции (книга «Старение»), он вскоре снова вернулся к более строгим повествовательным структурам, пытаясь противопоставить их некоторой аморфности «дневникового» стиля. Для этого емугодились структурные модели как сжатой «истории болезни», так и возможности параболы, иносказания — с их помощью автор исследует проблему самоидентификации мужчины и женщины («Неизбежность маски»). В то же время он не отрекается от автобиографического начала, как, впрочем, и от иронии и сатирического гротеска, с таким блеском проявившихся чуть раньше в сборнике рассказов «Конец Боома» («Booms Ende», 1979).

Особенно удался Вальтеру Фогту роман «Шизогорск» («Schizogorsk», 1977), возникший как бы в промежутке между ранней, сатирической фазой творчества и переходом к дневниковой манере. Он иронически преломил в нем собственную ситуацию практикующего врача-психиатра, сделав ее исходной точкой детективной истории, завершившейся гротескным сатирическим финалом

в духе Дюрренматта. Некий психопатического склада полковник затевает в своей собственной стране войну против общины, потому что она отказывается подчиниться планам военных и посягательствам крупных промышленников. Отталкиваясь от «говорящего» названия селения «Раздвоенное», они дают своей операции кодовое обозначение «Шизогорск». «Во-первых, как бы в шутку, но, во вторых, не без хитрого умысла: если произойдет нежелательная утечка информации, можно будет намекнуть на происки русских и таким образом утаить истинную суть дела». Эта игра слов позволила фиктивному рассказчику, наделенному многими чертами автора, от разговора о Шизогорске перейти к шизофрении и к остроумно-ироничной критике реальностей Швейцарии: «Понятие “шизофрения” Ойген Блейлер ввел в 1908 г. в Цюрихе. Нельзя считать случайностью, что шизофрения была обнаружена в Швейцарии, а именно в Цюрихе. Расщепление сознания между пуританизмом и навязчивыми мыслями о доходах и собственности имеет давнюю протестантскую традицию, а ведь погоня за богатством осуждалась уже в Ветхом Завете».

К параболе, к зловещему, в духе Дюрренматта, заострению гротескных ситуаций прибегает Юрг Федершпиль. Пугающие мотивы угасания, гибели появились уже в первом сборнике рассказов «Апельсины и смерть» («Orangen und Tode», 1961) и в дальнейшем только нарастали, достигая силы апокалипсических обобщений. Смерть, часто самоубийство выступают в рассказах сборника и в романе «Резня на луне» («Massaker im Mond», 1963) следствием бездуховного прозябания в мире, где люди «целыми днями просиживают жизнь в банке», отвыкая от живительных спонтанных реакций. Его герои — аутсайдеры, чудаковатые личности напоминают «белых ворон» Генриха Белля или персонажей коротких рассказов Эрнеста Хемингуэя — писателей, которые вполне могли оказать влияние на раннее творчество Федершпиля. Внутреннее напряжение, свойственное его прозе, вытекает из повествовательной техники: отталкиваясь от повседневной реальности, густо насыщая текст диалогами, Федершпиль нередко переходит от реалистического воссоздания действительности к ее гротескной деформации. Этот же прием используется им и в сборнике рассказов «Человек, принесший счастье» («Der Mann, der Glück brachte», 1966). Здесь наряду с забавно-гротескными историями (например, рассказ о человеке, который, поддавшись мимолетному увлечению, опоздал на «Титаник», радовался, что избежал смерти, но потом все же утонул в ванне) встречаются тексты, в критическом свете изображающие современную действительность Швейцарии и ее недавнее прошлое (так, в рассказе «Деревня обе-

тованная» показана двусмысленность и жестокость политики Швейцарии на рубеже 1930–1940-х годов в отношении беженцев из нацистской Германии, которых вылавливали на границе и отправляли в руки гестапо). Подобно Дюрренматту, Федершпиль интересуется жизнью в ее гротескных, абсурдных проявлениях, он любит яркие кулисы, необычные ситуации и неординарных людей и тоже напоминает о неотвратимости вселенской катастрофы (недаром критика видит в нем «одного из немногих, кто способен дать литературный образ ада...»).

Мотивы светопреставления преобладают в повести «Сказочница» («Die Märchentante», 1971) и «Паратуга возвращается» («Paratuga kehrt zurück», 1973). В повести автор описывает «конец света», соотнося его с вполне определенным историческим временем — 1984 годом (возможно, навеянным знаменитой антиутопией Д.Оруэлла), но то, что предлагает Федершпиль, — скорее притча, чем антиутопия. Притча о том, что ждет человечество, если нескончаемой чередой войн не будет положен конец. В кратком прологе рассказывается об истоках бедствия: уже в семье пра-родителя Адама царили кровосмесительные отношения. В жутких сценах конца света как бы повторяются первые дни человечества: «Новый день гордо увидел разгуливающих на задних лапках крыс и ползающих на четвереньках людей. Моря пенились мылом, и птицы градом падали с неба; жизнь на земле была уничтожена ядовитыми парами». Образ Паратуги появился впервые на страницах путевых зарисовок «Музей ненависти. Дни в Манхэттене» («Museum des Hasses. Tage in Manhattan», 1969). Паратуга — образ во многом аллегорический, химера, воплотившая в себе страх, предчувствие скрытых катастроф, фигура, близкая автору, как может быть близким навязчивый кошмар, и в то же время как бы оппонирующая ему. Он вездесущ и непостижим, сфера его существования лежит по ту сторону рационального, он возникает неожиданно и исчезает бесследно, как фантом из фильма ужасов. Каждый раз он появляется там, где назревает катастрофа; выживает в ней только он сам. Этот загадочный и страшный образ придуман автором как воплощение некоей анонимной угрозы, бессознательного страха, который сопутствует жизни каждого человека. Недаром Паратуга, как бы вторя Дюрренматту, заявляет: «Я только тогда могу уснуть, когда трагедию — пусть даже и не состоявшуюся — доведу до наилучшего конца».

В 1980-е годы Федершпиль, в котором удачно соединились до-тошный газетчик (в этом качестве швейцарец объездил почти весь мир) и наделенный богатым воображением художник, по-прежнему описывает конкретный факт, опираясь на фантазию, и фанта-

зирует, отталкиваясь от конкретного факта. Вполне реальная житейская история лежит в основе его гротескной «Баллады о тифозной Мэри» («Die Ballade von der Typhoid Mary», 1982), рассказывающей о швейцарской девушке-иммигрантке, раз за разом вызывавшей в Америке начала века опустошительные вспышки эпидемии тифа. Образ Мэри как бы раздваивается: с одной стороны, это мифическая фигура, «ангел смерти», страшный мститель за пороки и грехи человечества, с другой — простая, страдающая женщина, которая не задумывается над своей фатальной ролью и в ответ на уговоры твердит, что она сама никогда не болела и потому не может наделять болезнью других. Искусный кулинар, она хочет служить людям, делать добро, но помимо своей воли творит зло и сеет смерть в богатых кварталах Нью-Йорка (бедняки кухарок не нанимают). В образе без вины виноватой женщины есть и поучение, и предостережение, и урок на будущее, заключающийся в мысли о губительности эгоизма.

Изящные миниатюры сборника «Любовь — сила небесная» («Die Liebe ist eine Himmelsmacht», 1985) Федершпиль назвал сказками. Но сказки эти странные и страшные. Добро в них никогда не одерживает победу над злом. Федершпиль ратует за добро «с кулаками», способное постоять за себя, так как сегодня уже нельзя, как в эпоху Просвещения, руководствоваться поучительными примерами с обязательной «моралью» в конце. Нужно не поучать, а предостерегать, пугать, шокировать, как в жуткой истории о старухе нацистке, которая из любви к фюреру вбила в темя своего ворчливого старика ржавый гвоздь и сумела избежать наказания («Прямо в темечко»). В других сказках все же больше юмора, чем злости. Но юмора злого, переходящего в язвительную издевку над распространенными пороками современного мира. В них достается и безнравственным богачам («Чему можно научиться, плавая на яхте»), и лукавым священнослужителям («Огород Яна Ландона»), и шарлатанам врачам («Счастливый психиатр»), и безоглядному увлечению техническими достижениями («Эпитафия японцу»). Главные ценности, на которые делает ставку Федершпиль, — это искусство, духовность и любовь, т.е. то, чего не могут заменить никакие достижения техники (роман «География наслаждения» — «Geographie der Lust», 1989).

Вальтер Фогт и Юрг Федершпиль не одиноки в своей склонности к гротескно-фантастическим преувеличениям. Писатели младшего поколения, вступившие в литературу на рубеже 1960–1970-х годов, следуют, при всех различиях творческих почерков, сходным эстетическим установкам. К ним, наряду с Герольдом Шпетом и Германом Бургером, относятся Урс Видмер (Urs Wid-



мер, р. 1938) и Франц Холер (Franz Hohler, р. 1943). Мировидение и художественная манера Урса Видмера складываются под воздействием студенческого движения 1960-х годов. В первой самостоятельной книге «Алоис» (1968) писателя интересует в первую очередь вопрос, в состоянии ли искусство преодолеть разрыв между фантазией и реальностью и, так сказать, «устранить отчуждение»<sup>9</sup>. Занимаясь (в качестве издательского редактора) творчеством Жюля Верна, он открывает для себя прием вымышленного путешествия, дающего возможность «предпринимать в воображении то, чего нельзя делать в действительности»<sup>10</sup>. В романе «Научная экспедиция» («Forschungsreise», 1974) сатирические выпады против «капитализма, который в Швейцарии замаскирован лучше, чем в других странах», сопровождаются выплесками неумной фантазии и каскадами веселых приключений. Это как бы приключенческий роман и одновременно пародия на него. Чудакодиночка задумывает небывалое восхождение на высочайший пик, преодолевает пески и лесные чащи, ледники и снежные заносы, бездонные провалы и пропасти, но, добравшись, наконец, до цели, обнаруживает там груды мусора, пустые консервные банки, в общем, свалку цивилизации. По существу, это путешествие из привычной повседневности, из устоявшихся норм бытия в сферу вытесняемых побуждений. Вся «экспедиция» от начала до конца совершается в воображении «первооткрывателя» — сам он все это время блаженствует в горячей ванне. «Достоверность» путешествия подчеркнута двумя десятками откровенно невероятных историй, с основным сюжетом никак не связанных и приведенных в сносках.

Композиционный прием путешествия положен и в основу сборника рассказов «Швейцарские истории» («Schweizer Geschichten», 1975): три «сквозных» персонажа — рассказчик, толстая женщина и пилот — совершают необычное путешествие над Швейцарией. Неторопливый полет на воздушном шаре позволяет внимательно рассматривать то, что делается внизу, и совершать посадки там, где захочется. «Истории» посвящены тринадцати кантонам Швейцарии — тем, которые автор знает лучше других. Рассказывается о приземлении воздушного шара на цюрихском стадионе во время футбольного матча, о снежной буре в горах Юры, о страшной ночи в Эмментале, о жестокой драке в Рикенбахе, о любовных похождениях жителей кантона Аппенцель и т.д. За беззаботно-шаловливыми пассажирами пульсирует невысказанная мысль: как и везде, в Швейцарии люди осмеливаются быть самими собой, только когда отдаются вольной игре воображения. В жизни же царят запреты, лицемерие и ханжество.

Критически-остраненный взгляд на «нормальную» повседневность и нескрываемая симпатия к тем, кто, следуя зову сердца и жажде новизны, из этой нормы выламывается, присущи и наиболее удавшимся произведениям Видмера 1980-х годов, в которых сатира и гротеск сдобрены тонким юмором. Это повесть «Ночь любви» («Die Liebesnacht», 1982) и короткие романы «Украденное творение» («Die gestohlene Schöpfung», 1984) и «Лето среди индейцев» («Indianersommer», 1985). В них автор не закрывает глаза на проблемы своего времени, с горечью рассказывает о том, как один и тот же концерн сокращает рабочие места и в то же время рапортует о невиданном росте прибыли, предостерегающе говорит об угрозе жизни на земле, исходящей от накопленного ядерными странами оружия массового уничтожения. Однако ему чужды настроения «конца света». Скорее наоборот: он призывает противопоставить этому гуманные отношения между людьми, свободные от экономического принуждения и общественных условностей. В «Ночи любви» эта утопия на короткое время становится реальностью. В теплую летнюю ночь собравшиеся вместе друзья и добрые знакомые рассказывают попеременно истории о «первой любви, о последней и о том, что лежит между ними». Независимо от того, какие это истории — печальные или комичные, постыдные или трогательные, — каждому из рассказчиков удается освободиться от закомплексованности и очерствелости, обрести доступ к себе и своим эмоциям. Иная — сатирическая — тональность преобладает в «Украденном творении». Роман пародирует общество потребления, расхожие телесериалы, действие которых происходит то в банках, то в фешенебельных гостиницах, и строится как ряд невероятных и неправдоподобных приключений, в основе которых — мечта о более гуманном мироустройстве. В «Лете среди индейцев» тоска по иной — исполненной любви и человечности — жизни находит воплощение в картине, написанной в годы нацизма одним живописцем, скрывавшимся от преследования в горах Баварии. Она изображает танцующих индейцев, «мужчин с развевающимися волосами, обнаженных женщин с детьми на руках». Повествователь увлечен изображенным на картине, «как ничем иным до сих пор». Он «ныряет» в нее и проводит с индейцами целое лето — время гармонии между людьми, между человеком и природой. Мечта в романе переплетена с реальностью, ибо противоречия повседневной жизни дают о себе знать и здесь. Но все залито особым светом — «ясным вечерним светом, какой бывает только в пору индейского бабьего лета».

Неумной фантазией и тонким юмором отмечено также творчество Франца Холера. С середины 1970-х годов его книги полу-

чают широкое распространение и начинают играть все более заметную роль в литературной жизни Швейцарии. Начиная с Холера как артист кабаре. Еще будучи студентом, он выступил на подмостках кабаре с самостоятельной программой «пиччикато», за которой последовало пять новых оригинальных программ. После успешных гастролей за рубежом он стал, наряду с Эмилем Штайнбергером, одним из самых известных артистов кабаре Швейцарии. С 1980 по 1983 г. он подготовил и провел на телевидении немецкой и ретороманской Швейцарии серию из сорока сатирических передач под названием «Задумаемся на минутку» («Denkpause»), а с 1973 по 1985 г. — 35 передач для детей. Книги прозы Холера выходят одна за другой с конца 1960-х годов. Спектр его большей частью коротких текстов охватывает побуждающие к размышлению миниатюры («Идиллии», 1970), невероятные столкновения повседневности с неведомым и загадочным («Окраина Остермундигена» — «Der Rand von Ostermundigen», 1973), афористические заметки о каждодневном жизненном опыте («Где» — «Wo», 1976) и даже современные сказки, обличающие абсурдность мира («Торговец и лось» из книги «Странный день» — «Ein eigenartiger Tag», 1983). Поворот к эпическому началу обозначился в рассказах сборника «И пошло вспять» («Die Rückeroberung», 1982). За примелькавшимися покровами повседневности Холер умеет разглядеть грозные симптомы цивилизационного слома. Симптомы эти проступают в подтексте, угадываются в иронических комментариях к описываемым событиям. Но чаще всего они материализуются в явлениях непонятных и таинственных, неведомо откуда вторгающихся в жизнь и нарушающих ее размеренное течение. Рассказы Холера, как правило, строятся на смещении смысла — иногда едва заметном, иногда резко, застающим врасплох не только героев, но и читателя. Это смещение позволяет по-новому взглянуть на некоторые стороны современной швейцарской (и не только швейцарской) действительности, увидеть на ее поверхности малозаметные трещины и разрывы, сквозь которые и «выглядывают» симптомы роковых недугов. Фантастическое, иррациональное, таинственное для Холера не самоцель, а средство, прием, с помощью которого он демонстрирует хрупкость внешне несокрушимого обывательского благополучия. Смысл нарисованной в рассказе «И пошло вспять» невероятной до жути картины «возвращения» в города первобытных лесов и почти истребленных человеком животных в том, чтобы заставить людей задуматься над последствиями безудержного «покорения» природы, научить их жить в мире и согласии с ней, ощущать себя ее неотъемлемой частью. Катастрофы — вымышленные и реальные, имев-

шие место в действительности — продолжают и дальше служить Холеру материалом для психологических наблюдений и повествовательным приемом, помогающим обнажить опасное противоречие между тревожными ожиданиями людей накануне разрушительных катаклизмов и общественным механизмом их успокоения (роман «Новая гора» — «Der neue Berg», 1989; новелла «Камнепад» — «Die Steinflut», 1998).

В лекциях о поэтике, читанных зимой 1985–1986 г. во Франкфуртском университете им. И.В.Гете Германом Бургером (Hermann Burger, 1942–1989), в связи с историей создания главного произведения писателя, романа «Искусственная мать» («Die künstliche Mutter», 1982), говорится следующее: «Позволю себе повторить: писательство для меня всегда было и остается реакцией на крайне бедственную ситуацию; это протяженное во времени занятие, спасающее или удлиняющее мою жизнь»<sup>11</sup>. Насколько серьезным было это заявление, литературная общественность осознала только после добровольного ухода Бургера из жизни: его склонность к эксцентричности и языковым экспериментам позволяла предположить, что это всего лишь форма заигрывания с читателем.

Герман Бургер четыре семестра изучал архитектуру в Федеральном техническом институте, затем, побуждаемый известным литературоведом Карлом Шмидом, перешел в цюрихский университет, чтобы заняться германистикой и литературным творчеством. Начав со стихов (сборник «Дымовые сигналы» — «Rauchsignale», 1967), он затем перешел к прозе. Уже в рассказах сборника «Борк» («Bork», 1970) проступают два полюса (еще далеко отстоящие друг от друга) творчества Бургера: интерес к таким «жизненным силам, как любовь, смерть, болезнь, дружба»<sup>12</sup> — и сатирический талант. Позже — в романе «Шильтен» («Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz», 1976) — эти полюсы резко сблизятся и в полной мере развернется его повествовательное мастерство, умение «благодаря вымышленным разысканиям невероятное представить реальностью, а очевидную, позаимствованную из какого-нибудь ежегодника реалию выставить в невероятном свете»<sup>13</sup>. Материалом для первого большого романа Бургера послужила история, услышанная им однажды от друга-учителя, а также собственный учительский опыт. Уволенный властями учитель в пространном, избыточно многословном «отчете», своей интонацией напоминающем монологи Томаса Бернхарда, пытается объяснить вышестоящему начальству («конференции школьных инспекторов») свое странное поведение и добиться введения в школьную программу дисциплины под названием «смертеведе-

ние». Он развивает абсурдные теории, использует множество псевдонаучных терминов и неологизмов, демонстрируя при этом педантичную обстоятельность деревенского учителя. Он не нападает, а защищается. Его отчет — это, «так сказать, речь умершего учителя, произнесенная с крыши школьного здания». Болезнь учителя названа «психосоматической мнимой смертью», она — проявление нежизнеспособности человека, литература для которого — своего рода душевная терапия, целительный разговор с самим собой.

Романом «Шильтен» Бургер явно полемизирует со швейцарскими областниками, долго и назойливо твердившими, что именно в «глубинке», в близости к земле сохраняется «душа», нравственное здоровье народа. Оказывается, даже вдали от проторенных дорог технического прогресса обитают люди, впавшие в летаргический сон, находящиеся под знаком гибели. «Кладбище — ваша самая последняя, самая близкая родина», — внушает своим ученикам рехнувшийся герой романа. Это его заветная мысль, которую, судя по всему, разделял со своим персонажем и автор, обрушивающий на читателя причудливые разыскания (например, о типах мнимой смерти).

Такой же замысловатостью содержания и усложненностью внутренней структуры отличаются и рассказы из сборника «Дьябелли» («Diabelli», 1979). В них та же, что и в романе, тема одиночества и смерти, те же чудаковатые, страдающие от неподлинности жизни и распада идентичности герои, тот же повествовательный прием стилизованной исповеди в форме отчетов или писем, направленных в вышестоящую инстанцию, та же художественная манера — изощренно-виртуозная, отмеченная пристрастием к скрытым цитатам, всевозможным литературным параллелям, реминисценциям и т.п.

Проблематику романа «Искусственная мать» определяет опыт «отравленной пуританизмом биографии»<sup>14</sup> и сложных взаимоотношений с матерью. Главный герой — приват-доцент, специалист по немецкой литературе и (странное сочетание) ледниковой геологии, страдает невиданной болезнью — разлившимся по всему телу родимым пятном (по-немецки Muttermal). Вылечить от этой болезни, возникшей от недополученного в детстве материнского тепла, может якобы только загадочная «искусственная мать» (она так ни разу на страницах романа и не появляется), способная заново родить мужчину, свободного от телесных и душевных недугов. Таким образом, истоки болезни своего героя Бургер видит в холодности и равнодушии *матери*, под которой понимается не только родившая его женщина, но и некоторые атрибуты швей-

царского национального сознания — «мать-Гельвеция», «альма-матер», «мать-армия» и т.д. Книга пестрит насмешками над тем, что принято называть национальными святынями, в ней немало колкостей, яда и злости, но еще больше языковой клоунады, словесных экспериментов и реминисценций, связанных не столько с реальной жизнью, сколько с литературой. Бургер вторичен не только в материале, но и в формах его организации. Уже одно перечисление пяти глав романа — «Убийство приват-доцента», «Курортник в Гешенене», «Письмо к матери», «В штольне», «Смерть в Лугано» — наводит на мысли о «Волшебной горе» и «Смерти в Венеции» Томаса Манна, «Курортнике» Германа Гессе, «Письме к отцу» Франца Кафки, «Смерти в Риме» Вольфганга Кеппена. Внутри глав также множество аллюзий, связанных с литературой.

В «Искусственной матери» Бургер показал себя мастером, в совершенстве овладевшим всем арсеналом выразительных средств (вплоть до использования в одной из глав древневерхненемецкого языка). Реализованного в этом романе единства формы и содержания — главной предпосылки выработки собственного стиля — писателю удалось еще раз достичь только в рассказах из сборника «Бланкенбург» (1986), прежде всего в новелле «Сумерки водопада в Бад-Гаштайне» с подзаголовком «Гидрозавещание в пяти музыкальных и грамматических фразах». Повествование действительно втиснуто в пять чудовищно разветвленных, но тем не менее изящных предложений и поражает буйством фантазии, изощренностью формы (за это новелла была отмечена премией имени Ингеборг Бахман) и пробивающейся сквозь словесные пируэты озаченностью состоянием окружающей среды. Оно строится как несколько старомодное (по стилю) послание ночного портье директору курорта в Бад-Гаштайне: страдающий болезнью Бехтерева портье однажды ночью обнаруживает, что целебный источник «лишил себя жизни и исыяк», предварительно оставив ему, портье, «гидрозавещание», в котором не только предсказал скорую гибель курорта из-за истощения ресурсов минеральных вод, но и открыл тайну пропавшей Гаштайнской симфонии Шуберта, где звучало предостережение людям, призыв разумнее относиться к природе.

Своим сочинением «Логико-суицидальный трактат. О лишении себя жизни» («Tractatus logico-suicidales. Über die Selbsttötung», 1988) Бургер еще раз подтвердил укорененность мира своих мыслей в австрийской философской традиции XX в., в частности, в философии Людвиг Витгенштейна (см. его «Логико-философский трактат», 1921). Набросанная в нем краткая история самоубийств

в мировой культуре соединена с исполненным самоиронии рассказом об исчезновении писателя Германа Бургера из привокзальной гостиницы в Гешенене и о ночных поисках предполагаемого самоубийцы. Однако на следующее утро тот как ни в чем не бывало сидит за столом и работает над своим «трактатом». Однако, это была очень серьезная репетиция добровольного ухода из жизни, что и произошло в следующем году. В год смерти Бургера увидел свет его последний роман «Брунслебен» — первый том задуманной им трилогии под названием «Бруннер». Главы этого «гимна сигарокурению» поименованы названиями известных марок сигар. Однако это не только история одной сигарной династии, но и история болезни человека, терзаемого приступами депрессии и догадывающегося об ожидающей его участи.

Наряду с Германом Бургером в 1970-е годы внимание литературной общественности привлекали и другие прозаики с самобытным голосом — Э.И.Майер, Гертруд Лейтенеггер и Кристоф Гайзер. Значение их творчества заключалось прежде всего в том, что они первыми творчески использовали критический импульс, исходивший из 1968 г., и выработали собственный художественный язык, адекватно отражавший их субъективное восприятие действительности. Несмотря на разное социальное происхождение — Майер выходец из рабочей среды, Гайзер — из буржуазной, Лейтенеггер — из консервативной католической, — все они в поисках новых возможностей жизни и творчества, отличных от тех, которые предоставляло стремившееся к внешнему благополучию, но не дававшее чувства внутренней защищенности общество, ощутили потребность в критическом дистанцировании от мира своего детства, пришедшегося на 1950-е годы. Для Майера решающим проявлением критического неприятия общества потребления стал отказ от профессии учителя. Оказавшись в роли «свободного художника», он обязался «и впредь бороться за изменение общества и за создание таких жизненных условий, в которых (а не под гнетом которых) люди смогут чувствовать себя увереннее, защищенные и счастливее»<sup>15</sup>. У Лейтенеггер «незаметный процесс отторжения» от мировоззренческих предпосылок, обусловленных происхождением, вел к последовательной опоре на ресурсы собственной личности, откуда она черпала силы для противостояния угрозам человеку и природе в современном мире. Что касается Гайзера, то отказ от службы в армии и радикальный отход от семейных традиций в сфере политики способствовали тому, что с середины 1970-х годов он сумел придать своим повествовательным опытам, рассказывающим о его личном разрыве с семьей, надындивидуальный эпический характер. Различными были не только пути

творческой эволюции этих писателей, но и повествовательные структуры, которым они отдавали предпочтение. И все же их многое объединяло. Прежде всего сознательный выбор повествовательных форм и многослойность прозы, что позволяло, не утрачивая художественного единства текста, сочетать субъективно-исповедальный аспект с элементами публицистической дискуссии. Искусство ассоциативной прозы проявляется у всех троих как в микроструктурах отдельных рассказов или романских эпизодов, так и в макроструктурах больших эпических полотен.

Первый сборник рассказов Э.И.Майера (E. Y. Meyer) «Путешествующий по делам переворота» («Ein Reisender in Sachen Umsturz», 1972), увидевший свет в издательстве Зуркамп благодаря посредничеству Мартина Вальзера, позволил критику Вернеру Веберу объявить о появлении еще одного талантливого писателя<sup>16</sup>, хотя ориентация молодого автора на Томаса Бернхарда еще бросалась в глаза. По-настоящему Э.И.Майер заявил о себе как об оригинальном писателе только год спустя романом «В Трубшахене» («In Trubschachen», 1973). Очарование, исходящее от предпринятого в неопределенно-личной форме описания восьмидневного пребывания в эмментальской общине, объясняется необычным сочетанием подробнейшей фиксации предметов и событий со сквозным применением сослагательного наклонения; писатель таким образом как бы ставит под сомнение все то, о чем рассказывает. При этом внимание постепенно перемещается с утомительного перечисления малозначительных деталей повседневной жизни (особенности железнодорожного сообщения, меню местного ресторана) на проблемы философского, мировоззренческого характера. Они достигают своей кульминации в «Речи о долге», которую скрывающийся за неопределенно-личным местоимением *man* повествователь произносит в конце своего пребывания в Трубшахене за столом местных «почетных гостей». Спровоцированный высказываниями консервативно настроенных соседей по столу, рассказчик впадает, по словам Урса Видмера, в «своего рода социальную ярость, обрушивается на положение дел в современной Швейцарии»<sup>17</sup>. Полемика с кантовской этикой долга сопровождается резкими выпадами против общества потребления — естественного наследника постулатов Иммануила Канта. Ибо философ, *«разделив и противопоставив склонность и долг, совершил ужасный с человеческой точки зрения поступок»*. И далее: *«Базирующийся на долге и только на долге принцип жизни, утвердившийся в сегодняшней действительности, не только абсолютно бесчеловечен, он смертоносен и направлен на саморазрушение человека»*. Но подлинно достойная жизнь должна быть направлена



на *достижение счастья* — именно это может считаться жизненной целью всех слоев населения, а не простое функционирование и потребление. Только в этом случае «жизнь может обрести смысл перед лицом *смерти*, которая кладет конец всему живому». Многочисленные приметы смерти в романе, обретающие благодаря зимним ландшафтам символический характер, призваны напоминать о бренности жизни отдельного человека и подталкивать к раздумьям о подлинном бытии. Эта же мысль лежит в основе следующего романа Майера «На обратном пути» («Die Rückfahrt», 1977). Исходным пунктом для этого романа становления явилась смерть наставника героя, случившаяся по вине последнего в автокатастрофе. Это событие предшествует действию, которое начинается с пребывания центрального персонажа в санатории, где он восстанавливается после аварии (часть 1). Роман строится по принципу постепенного возвращения памяти (ретроградная амнезия). Только после окончательного выздоровления Бергера (так зовут героя) во время поездки с медсестрой Анаис в Тессин к ее матери (часть 2) он оказывается в состоянии вспомнить предысторию аварии и историю своей собственной жизни (часть 3).

Сложности композиции соответствует богатство идейного содержания романа. Размышления о кризисе кантовской теории познания и о необходимости продолжения литературных традиций писателей предыдущих поколений — от Штифтера до Гессе — перемежаются полемическими вкраплениями, касающимися глобальных вопросов. Специфически швейцарские проблемы последовательно рассматриваются в контексте ситуации, сложившейся в современном мире. Мать Анаис, художница, ставшая новым наставником Бергера, высказывает то, о чем думает он сам. В Швейцарии она видит «прообраз» того, «каким будет весь мир», если повсюду будут созданы предпосылки для «всеобщего самодовольства и тотального потребления». Мысли о Швейцарии как неудавшемся или обреченном на неудачу эксперименте развиваются и в эссеистических работах Майера «Половина опыта» («Die Hälfte der Erfahrung», 1980) и «Выступление защитника перед судом» («Plädoyer», 1982).

В романах «Канун» («Vorabend», 1975) и «Ниневия» («Ninive», 1977) Гертруд Лейтенеггер пытается найти равновесие между реалиями внешнего мира и внутренним миром повествовательницы, наделенной автобиографическими чертами, между «действительностью, созданной нашими предчувствиями и симпатиями», и «действительностью, сложившейся помимо нашей воли» («Канун»). В романе описывается канун крупной политической

демонстрации. Молодая девушка, от имени которой ведется повествование, идет по улицам Цюриха, где через несколько часов пройдут демонстранты, и спрашивает себя, почему она участвует в манифестации общественного протеста. Оригинальная повествовательная перспектива позволяет сопоставить пути одиночки и толпы, массы, дать интересное толкование проблеме «социальной вовлеченности» в период молодежных волнений на рубеже 1960–1970-х годов. Маршрут рассказчицы проходит по улицам Цюриха, но не Цюрих является местом действия романа. Дороги предстоящей демонстрации ведут героиню окольными, кружными путями в детство, в прошлое, возвращаются назад, снова перекрещиваются с городскими улицами, забегают вперед, в будущее. Лавина воспоминаний, причудливая вязь ассоциаций заполняют все пространство книги, все ее «улицы» («улицами» названы одиннадцать глав романа — «Первая улица», «Вторая улица» и т.д.), отесняя на задний план сугубо политические мотивации. Отчетливо звучит только мотив личного протеста.

В романе «Ниневия» писательнице удастся придать развертывающемуся во внутреннем мире личности процессу поисков достойной жизненной позиции более строгую эпическую форму. Речь идет не только о любви героев — выходцев из разных социальных слоев, но и более острых, чем в Швейцарии, социальных противоречиях в Верхней Италии и в Западном Берлине, и о солидарности повествующего «я» — хранительницы дома Ницше в Сильсе — с сезонными итальянскими рабочими. В то же время свободное использование библейских мотивов и воспоминаний детства придает романной конструкции красочность и полноту. «Ниневия» — удачный пример того, как соприкосновение с действительностью предохраняет склонную к поэтическим украшениям писательницу от сползания к нарциссизму и прециозности. Примером противоположного свойства может в известной мере служить роман «Гувернер» («Gouverneur», 1981), тяготеющий к конструированию внутреннего мира личности только на основе снов, сокровенных желаний и кошмарных видений.

Новую плодотворную форму сопряжения исторически осознанной субъективности и концентрации на центральных моментах повествования Лейтенеггер в конце 1970-х годов нашла в жанре художественного очерка («Потерянный монумент» — «Das verlorene Monument», 1979, сборник очерков под таким же заглавием, 1985). Роман «Континент» («Kontinent», 1985) содержательно и структурно тесно связан с очерком «Благодарные мертвецы из Чипписа» («Die dankbaren Toten von Chippis»), в котором рассказывалось о реальной угрозе экологическому равновесию в

природе; в романе синтезированы важные тенденции литературного развития, обозначившегося в середине 1970-х годов. Главные приметы этого развития — стремление к предельной искренности в передаче субъективных переживаний и обращение к «реальности родного угла»<sup>18</sup>. Во время поездки в Китай героиня романа вспоминает о своей «малой родине», о несчастной любви — и ее восприятие жизни сталкивается с совершенно иными представлениями о мире, привычными для того «континента», по которому она путешествует. Настоящее и воспоминания о прошлом, реальность и вымысел, швейцарские и китайские ландшафты сливаются в художественный образ мира, отмеченный характерным для Лейтенеггер обостренным чувством языка и повышенной чуткостью к проблемам современного человека.

В конце 1970-х годов в большую литературу стремительно ворвался Кристоф Гайзер. Начиная он, как водится, со стихов и «малой прозы» в духе Кафки и Дюрренматта, потом было промежуточное произведение — повесть «Комната с завтраком», за которой последовали романы «Грюнзее» и «Пустырь» («Wachland», 1980), ознаменовавшие переход из области самодовлеющих стилистических исканий в область серьезной литературы. В этих произведениях молодой писатель нашел себя, свою манеру письма. Построенные на автобиографическом материале, эти романы удачно вписались в ландшафт швейцарской прозы 1970-х годов, трактовавшей проблемы соотношения прошлого и настоящего, вопросы верности истокам и выбора нового пути, осмысления и переосмысления истории под углом зрения современных требований. Близость, почти идентичность героя автору — тоже характерная примета тогдашнего состояния литературы: после романов и повестей М.Фриша, В.М.Дигельмана, В.Фогта стремление исследовать «континенты собственной души», предавать «частица за частицей свою идентичность»<sup>19</sup> стало почти неперемнным условием литературного творчества. Рассказчик в обоих романах — это сам автор, он наделен чертами внутренней и внешней биографии Гайзера. «Грюнзее», «Пустырь» — книги «о времени и о себе», но больше о себе, чем о времени. Однако, это не дневники, не «психogramмы» конкретной личности, а литературные произведения, художественные исследования личностного сознания, соотношенного с историческим временем.

В том и другом романе речь идет о распаде семьи, о том, как ее разъедают и незаметно приводят к гибели эгоизм, стяжательство, жажда власти. Рассказчик выступает в роли исследователя, который с высоты современности изучает прошлое, пытаясь ответить

на вопрос, почему так случилось, что привело неплохих в общем-то людей, живших вроде бы вполне благополучно, к душевной опустошенности и нравственному краху. Если в «Грюнзее» критика автора остается преимущественно на эмоциональном уровне, то в «Пустыре» уже непосредственно затрагиваются социально-политические причины кризиса, переживаемого персонажами.

«Пустырь» — роман об утрате чувства общности между людьми, об изоляции, одиночестве и болезни. История крушения семьи прослеживается на нескольких поколениях. Когда начинается действие романа, семья как таковой уже не существует, ее членов почти ничего не связывает. Семейный дом в Базеле опустел, там обитает только служанка с собакой. Мать, член многочисленных церковных и феминистских комитетов, постоянно в разъездах, благотворительная деятельность помогает ей компенсировать отсутствие семейного уюта. Отец, выйдя на пенсию, приобрел деревенский домик в Эльзасе и почти безвыездно живет там в полном одиночестве. Старший брат рассказчика целиком поглощен работой, заботами о карьере. Сам повествователь — журналист и писатель левой ориентации, «блудный сын» своего сословия — давно оставил семью, живет и работает в другом городе и только изредка навещает родителей.

Попытки рассказчика пробить стену отчуждения и составляют сюжетную канву романа: он дважды наведывается к отцу в Эльзас, оба раза с ездой в Базель, в «дом матери». Он уже не рассчитывает спасти распавшуюся семью — процесс зашел слишком далеко. Он надеется хотя бы на минимум взаимопонимания с отцом. Но их разделяет *пустырь*. Пустырь — это в конечном счете то, ради чего всю жизнь трудился отец: собственный дом в пустынном месте на окраине деревни, в которой он никого не знает и где его считают чужаком. «Ни дома поблизости, ни соседей, ни железнодорожной станции, ни телефона, ни реки, ни озера. Я мог бы ему помочь: затерявшись в высокой траве, между кустов ежевики и высохших деревьев, мы бы вместе расчистили пустырь. Но сближения не получается. Отца волнует только его собственность. «Мой дом» — наиболее часто встречающиеся слова в его разговорах с сыном. По-настоящему он озабочен одним: как бы сын после поздних прогулок не забыл запереть двор и дом на все запоры. Чтобы не тревожить отца, тот отказывается от прогулок. Он понимает, что старик стал пленником своего имущества. Герой Гайзера отмежевывается от мира отца, но процесс размежевания происходит не в такой резкой форме, как в романе Фрица Цорна «Марс» или Жака Шессе «Людоед». Он отдает себе отчет в том, что причуды отца — такое же бегство от навязываемых окружени-

ем моделей поведения, как и его собственные отношения с семьей. В каждой индивидуальной «истории» Гайзер умеет разглядеть не только приметы социально-исторической обусловленности, но и экзистенциальные контуры удела человеческого.

Роман «Поездка в пустыню» («Wüstenfahrt», 1984) — еще одна попытка разработать проблему идентичности — на этот раз на примере героя с гомозротическими наклонностями. Этим романом Гайзер исчерпал (по крайней мере, для себя) структурные возможности автобиографической прозы дневниково-исповедального типа и встал перед выбором нового подхода к освоению стремительно меняющихся реалий современного мира. В романе «Тайная горячка» («Das geheime Fieber», 1987) ему удалось «вписать» проблемы собственной личности в широкий контекст становления художника в борьбе с собой и окружением. Восхищенный картиной Караваджо, рассказчик отправляется на родину живописца, в Рим и Неаполь. Там он погружается в изучение жизненного и творческого пути Караваджо, умело сочетая — благодаря мастерски выполненным переходам от современности к прошлому и наоборот — время повествования и повествуемое время в единое художественное целое. Попытка Гайзера сопоставить себя с художником прошлого (опыты в этом направлении в немецкоязычной литературе предпринимали Петер Хэртлинг и Криста Вольф) не ограничивалась поисками точек соприкосновения только на уровне творческой индивидуальности. Во внимание принималось также положение художника в обществе в те времена и сейчас. Примером этого, а вместе с тем и примером слияния временных уровней может служить эпизод, в котором кардинал и покровитель Караваджо во время воображаемого разговора ведет себя так, «словно он один из одержимых искусством президентов правления, высокопоставленный чиновник, наделенный художественным вкусом, или какой-нибудь другой руководитель индустриального века».

Еще стремительнее, чем Гайзер, вошел в литературу немецкоязычной Швейцарии на стыке 1970–1980-х годов Франц Бёни (Franz Böni, р. 1952), опубликовав за год с небольшим четыре книги кряду — сборники рассказов «Путник под альпийским дождем» («Ein Wanderer im Alpenregen», 1979) и «Собиратель костей» («Der Knochensammler», 1980), роман «Шлатт» («Schlatt», 1979) и повесть «Хоспис» («Hospiz», 1980), оказавшуюся, как выяснилось позднее, фрагментом романа «Резиденция» («Die Residenz», 1988). Далее последовали роман «Бродячие рабочие» («Die Wanderarbeiter», 1981), сборник рассказов «Альфир» («Alvier — in unserem Land», 1982), а также две книги автобиографической

прозы «Альпы» («Die Alpen», 1983) и «Все поезда идут в Салем» («Alle Züge fahren nach Salem», 1984). Рецензенты дружно отметили своеобразие почерка новичка, неизбыточное, не находящее разрядки внутреннее напряжение его прозы, пугающе трезвый и точный язык. С именем Бёни стали связывать определенные ожидания, его произносили в одном ряду с именами Роберта Вальзера, Франца Кафки и Томаса Бернхарда. Рефреном многих восторженных отзывов звучала мысль о том, что Бёни не реалист, а «гиперреалист», что сила создаваемых им образов не в точном соответствии реальности, а в том, что они, точно «видения» или «призраки», бродят по задворкам швейцарской действительности, обнаруживая ее явные или скрытые изъяны. Писатель создает ситуации безысходности, его персонажи одинокие, бесправные, социально (а может быть, и физически) ущемленные люди, сильно напоминающие героев Вальзера, Кафки и Бернхарда. Чаще всего это мелкие служащие, коммивояжеры, поденщики, чернорабочие, бездомные бродяги, которые странствуют по городам и весям, безуспешно пытаясь задержаться где-нибудь надолго. Показательна топография книг Бёни: мрачные города, суровые, неприветливые деревни с далеко отстоящими друг от друга домами. Альпийские пейзажи все время затянуты пеленой снега или дождя, предстают в сумерках или в тумане. Они ничем не напоминают красочные картинки рекламных проспектов. Их «оживляют» одинокие фигуры людей да еще какие-то странные существа, животные или насекомые. Даже природа у Бёни не сулит избавления, в ней тоже таится скрытая угроза человеку.

Критики, восхищаясь даром художника генерировать мрачные «видения», видели в них лишь своеобразное предостережение, фантазии, имеющие мало общего с действительностью благополучной Швейцарии. Бёни же, судя по всему, важно было подчеркнуть аутентичность этих «видений», их точное соответствие его собственному жизненному опыту. Недаром в последующих книгах он полемически заостряет мысль о достоверности этого опыта, усиливая элементы автобиографичности и одновременно стараясь сохранить энергию художественного обобщения.

«Альпы» — не воспоминания и не дневник, хотя одиннадцать главок книги охватывают время с 1970 по 1980 г. и вместо названия помечены соответствующими годами. Не «подневные», а «погодные» записи позволили Бёни предельно сконденсировать художественное высказывание, насытить его социально значимым содержанием, сохранить жесткую привязанность к истории. Эпизоды и ситуации повести (а именно так можно определить жанр произведения) концентрируются вокруг фигуры главного персо-

нажа, который, подобно героям Роберта Вальзера, вовсе не стремится к тому, чтобы стать центром повествования. Вообще поэтическая интонация прозы Бёни очень близка вальзеровской. Он даже писал в одном из своих текстов, что хотел бы «занять место Вальзера и продолжить его писательский путь»<sup>20</sup>.

Действие повести начинается с того момента, когда герой — судя по всему, сирота и бедняк — оказывается без гроша в кармане в большом сумрачном городе. Он ездит в трамвае «зайцем». От холода и дождя спасается в кинотеатрах, ночует «в кредит», кормится украдкой в залах дегустации. А больше тем, что приворочивает в магазинах самообслуживания. Два чувства движут его жизнью — голод и страх. Да еще, пожалуй, ощущение своей ненужности. «Человек без жилища и без друзей достоин сожаления, — записывает автор. — Он — пустое место, фантом. Вот он стоит перед огромными окнами ресторана, созерцает тарелки с едой, блюда и подносы, слышит урчание в собственном желудке. Но в этом городе нет места неимущим, и он исчезает, растворяется в воздухе».

Нельзя сказать, что герой Бёни — законченный отщепенец. Время от времени он, как когда-то молодой Роберт Вальзер, устраивается на работу — секретарем в конторе, очистителем каналов, грузчиком, ночным сторожем. И всюду наталкивается на безжалостную эксплуатацию, запугивания, издевательства. Каждый раз он встает перед дилеммой: сносить ли и дальше бесконечные унижения или же возмутиться, заявить протест и очутиться на улице, снова без работы, без средств к существованию, без социального статуса. Но Антон Новак (так зовут героя) не борец, а наблюдатель, и иной судьбы он себе не представляет. «Так и пройду я по жизни наблюдателем — участь, какой и врагу не пожелаешь», — горестно констатирует он. Его удел — одиночество и молчание. «Молчание стало содержанием моей жизни», — говорит тот же Новак, но уже в следующей книге — «Все поезда идут в Салем», в которой возникает тема художника. Родство с суггестивной поэзией налицо: искусство, возникающее в духовном вакууме, само тяготеет к исчезновению, ограничивает себя намеками, игрой ассоциаций. Экспансии бездуховности герой Бёни может противопоставить только стоицизм одиночества. В финальной сцене повести «Альпы» повествователь подводит горестный итог прожитой жизни, тоже в духе Вальзера: «Двадцать лет борьбы за любовь — псу под хвост. Я ли это, живое существо, или только пара глаз, плавающих на определенной высоте?»

Бёни — явление в швейцарской литературе отнюдь не уникальное, он продолжает начатое Вальзером, Глаузером, Гансом Мор-

генталером, Людвигом Холем. Но никогда еще страна «альпийской романтики» не изображалась в таком мрачном свете, никогда еще страх перед бытием не звучал в литературе этой страны так пронзительно, никогда ощущение экзистенциальной безысходности в такой мере не подчиняло себе личность, как у Бёни.

В романе «Резиденция», главном произведении Бёни 1980-х годов, сведены воедино основные темы и мотивы, разрабатывавшиеся писателем ранее. В нем воссоздается жизненная история Франца Крамера, фактами внешней и внутренней биографии сильно смахивающего на землемера К. из романа Кафки «Замок»: Крамер тоже добивается должности в некоей высокой «резиденции», но ему так и не суждено ощутить счастье полноценного бытия: «Он думал о своей жизни, о том, как она начиналась, как он себе ее представлял и как все потом обернулось — и был безмерно разочарован». Сознательное равнение на Кафку ощущается и в произведениях Бёни 1990-х годов — романе «Пустыня Гоби» («Die Wüste Gobi», 1990) и повести «Торговец вразнос» («Der Hausierer», 1991), герой которой, близкий родственник Грегора Замзы, убежден в бессмысленности своей профессии, так как знает: «Торговцы вразнос таскают свои чемоданы точно несчастье, которое обрушивается на головы жителей деревни».

Вслед за Бёни в 1982 г. дебютировали Маттиас Цшокке (Matthias Zschokke, р. 1954) романом «Макс», Мартин Р.Деан (Martin R. Dean, р. 1955) романом «Тайные сады» («Die verborgenen Gärten») и Хансйорг Шертенляйб (Hansjörg Schertenleib, р. 1957) сборником рассказов «Грип» («Grip»). Все они были лишь на несколько лет моложе Бёни, но представляли уже другое поколение. «Извините, но в 1968 году мне было только тринадцать лет»<sup>21</sup>, — эта игриво-вызывающая фраза Деана указывает на существенное различие в жизненном опыте Франца Бёни и тех, кто родился в первое послевоенное десятилетие. Последние лучше понимают мятежную, но далекую от политики молодежь начала 1980-х. В одном из рассказов сборника «Грип» Шертенляйб описывает молодежную сходку, на которой писатели в знак солидарности читают свои произведения, но не находят общего языка с бунтующими юношами и девушками: «Когда наступает очередь Франца Холера, кто-то, сидящий рядом со мной, орет: “Заткнись, ты, папочка!”»

Нельзя сказать, что молодые авторы сознательно выступали от имени движения 1980 г. и так же дистанцировались от своих старших коллег, но их произведениям, созданным в начале 1980-х годов, было присуще сходное, хотя и более осмысленное мироощущение. Несмотря на все различия в стиле повествования,



Цшокке, Шертенляйб и Деан очень близки друг другу именно этим мироощущением. Центральные персонажи их произведений могут представлять собой ироническую проекцию держащегося в тени рассказчика («Макс») или повествующее «я» дневниковой прозы («Грип», частично «Тайные сады»), но их отношение к действительности в принципе совпадает. Они страдают от «дефицита радостей жизни» и хотели бы «просто жить — и ничего больше» («Макс»); они прозябают в «почти полной безучастности» («Грип») или жалуются на отсутствие высокой жизненной цели: «Мне двадцать три, а я уже покрываюсь плесенью» («Тайные сады»). Причины этого ощущения им неясны. Реакция на условия общественной жизни присутствует где-то на заднем плане. Иногда вскользь выражается неудовлетворенность положением дел в Швейцарии. Герой романа Шертенляйба, живущий в Норвегии, давно мечтал покинуть Швейцарию, «вырваться из тесноты, из этой вылизанной шкатулки для драгоценностей», а про героя Цшокке, который, как и сам автор, живет в Западном Берлине, не без иронии сказано, что он «бежал из Швейцарии, так как не мог точно придерживаться правил самобичевания» и забывал «день за днем повторять со вздохом благодарности слова: “Нам-то живется лучше не надо”». Он тоже жаждет действия, борьбы, в частности, хочет бороться с рецидивами нацистского прошлого, но всякий раз наталкивается на непонимание. «Он вернулся домой, так и не став героем». Утрата иллюзий, связанных с надеждами на изменение мира, чувствуется и в следующем романе Шертенляйба, названном «Братья и сестры» («Die Geschwister», 1988).

Мартин Р. Деан в «Тайных садах» не ограничивается достоверным воссозданием мироощущения молодежи, а выстраивает целый философский дискурс, в центре которого — история садово-парниковой культуры. Сад как «утопия, идеал и проекция эпохи» становится мерой развития человечества, при этом эклектичная современность объявляется «временем кризиса духовных ценностей». Подобно роману Э.И. Майера «Возвращение», в котором ту же функцию выполняет проблема сохранения памятников культуры, это произведение Деана насыщено полемическими выпадами против традиционных представлений о литературе и культуре. Рассказчик связан тайными узами с загадочным миллионером, который приглашает его на свою виллу в Провансе, ирреальная атмосфера которой чем-то напоминает «Волшебную гору» Томаса Манна и рассказы Хорхе Луиса Борхеса, а также позднего Дюрренматта с его мотивом лабиринта как символа современного мира.

Подобная осознанно выстроенная интертекстуальность в еще большей мере свойственна второму роману Деана «Человек без света» («Der Mensch ohne Licht», 1988). Автор иронически обыгрывает связь этой книги со своим первым романом: вымышленному шестидесятитрехлетнему писателю Ойгену Лодеру — его в горном уединении посещает молодой журналист Дилл — приписывается книга, которая сведущему читателю может показаться вариацией на тему «Тайных садов». Снова возникает центральная идея диалога между поколениями, но теперь он сопровождается куда более напряженным действием с элементами детектива. Третий уровень — наряду с дискурсом Дилл — Лодер и историй Дилла — образуют записанные журналистом во время посещения мысли старого писателя: «Человек без света. Из записок С.Инсулла, личного секретаря Т.А.Эдисона». Переплетаясь, эти три уровня создают широкое поле для раздумий о положении человека и о сомнительной роли литературы в современном мире. С точки зрения Лодера, человек готов «отступить от планеты»; писатель, который «пишет только для будущего, для последующих поколений, пишет, — тут Деан устами своего героя вспоминает заглавие знаменитого этюда Роберта Вальзера, — “коту под хвост”». Так как Лодер, пронизательный критик своей страны, для общественного устройства которой характерны только такие понятия, как «невежество, ксенофобия и алчность», не может писать без «будущего» и без «надежды», то он молчал целых десять лет. Образ Лодера, писателя, интересующегося философией и естественными науками и заслуживающего Нобелевской премии, вызывает параллели с Фридрихом Дюрренматтом, а позиция скептического просветителя заставляет вспомнить Макса Фриша, автора поздней повести «Человек появляется в голоцене». И, наконец, намечается сходство между отношением Лодера к дилемме «литература перед лицом возможного самоуничтожения человечества» и позицией Вольфганга Хильдесхаймера (1916–1991), который, как и центральный персонаж романа Деана, в конце жизни удалился в уединение горной швейцарской долины и отказался от литературного творчества. Используя комбинации различных элементов художественной формы и взаимодействие «знаковых» литературных примет, Деан подхватывает и развивает как структурные возможности постмодернистского романа, так и философские моменты дискуссии о постмодернизме. Тем не менее, ему удается избежать как эстетической всеядности, так и этической необязательности. Побуждая читателя к размышлению о проблемах, на которые нет готовых ответов, роман в конечном счете выполняет просвети-

тельскую функцию и продолжает литературную традицию, на противоречивость которой он обращает внимание.

Особый аспект жизненного опыта своего поколения внес в немецкоязычную литературу Швейцарии Данте Андреа Францетти (Dante Andrea Franzetti, р. 1959). Он вырос в Цюрихе, в семье выходца из Италии, изучал германистику и итальянскую литературу и дебютировал в 1985 г. повестью «Дедушка» («Der Grossvater»), за которой последовал роман «Козимо и Гамлет» («Cosimo und Hamlet», 1987). В повести воссоздана история деда автора, каменщика, который, несмотря на преследовавшую его всю жизнь бедность, оставался человеком справедливым и великодушным. В центре романа, также выстроенного на автобиографической основе, впечатления и переживания самого автора: неопределенность национальной принадлежности (in Svizzera italiani, in Italia svizzeri — в Швейцарии итальянцы, в Италии швейцарцы), недоверчивое отношение к немецкому языку, к распространенным в нем абстрактным понятиям. Особое значение в жизни повествователя и его брата приобретают события недавней истории, в частности, так называемая «инициатива Шварценбаха» (1970), направленная против иммигрантов, серьезно омрачила детство и школьные годы героев. В результате брат рассказчика становится активным участником молодежных выступлений 1980 г., в стычках с полицией теряет глаз и окончательно покидает Швейцарию. Художественная структура романа представляет собой сложное переплетение временных планов (время воспоминания и вспоминаемое время) и языковых уровней (некоторые пассажи даны на итальянском языке, что должно подчеркнуть неоднозначность национальной принадлежности автора). Такой прием — не единичное явление в швейцарской литературе 1980-х годов. Он встречается также в автобиографических книгах выросшего в Берне в семье итальянского иммигранта Франческо Мичиели (Francesco Micieli, р. 1956), а также в написанном на немецком языке романе «Тяжесть холмов» («Das Gewicht der Hügel», 1986) ретороманца Флурина Спеша (Flurin Spescha, р. 1958): в нем можно найти вкрапления не только на ретороманском и швицердюч, но и на итальянском, французском и английском, т.е. на языках тех стран и местностей, куда судьба забрасывает героев романа.

С середины 1970-х годов, с выходом на литературную арену поколения Бургера, Э.И.Майера, Лейтенеггер, Гайзера и Бёни, в швейцарской литературе утвердилось более взыскательное, чем раньше, отношение к языку и наметился интерес к экспериментальной прозе. В 1960-е годы импульсы такого рода — например, в таких произведениях, как «Canto» Пауля Низона, «Стеклянная

гора» («Glasberg», 1968) Клеменса Меттлера (Clemens Mettler, p. 1936) или «Концерт для попугая и гармони» («Konzert für Papagei und Schifferklavier», 1969) Кристофа Мангольда (Christoph Mangold, p. 1939), — оставались почти не замеченными периферийными явлениями. Даже роман Петера Бикселя «Времена года», в отличие от его более традиционной «малой прозы», не встретил подобающего приема. Теперь же ситуация изменилась и с 1980-х годов стала еще более способствовать распространению экспериментальной прозы благодаря интенсивным контактам с австрийской литературой, прежде всего чтениям-конкурсам на премию Ингеборг Бахман.

Безоглядными и в то же время игривыми экспериментами с языком, с его синтаксическими возможностями и устоявшимися оборотами речи отмечена проза Юрга Ледераха (Jurg Laederach, p. 1945). Его первый сборник коротких прозаических текстов «Наступление сумерек» («Einfall der Dämmerung», 1974) выдает тяготение к парадоксам и гротеску в духе Дюрренматта, а образ вымышленного героя по имени Хирзе, т.е. «Пшёнка», многими чертами напоминает таких же чудаковатых персонажей из книг Бикселя, Федершпиля или Мангольда. Сам автор прямо говорит о том, что ориентируется на Роберта Вальзера и Кафку. Подтверждением может служить текст, озаглавленный «Авеню Моцарта, 22, Декабрь 73 года, Париж, 16 округ», представляющий собой описание борьбы беспомощного «я» со всемогущей консьержкой. В то же время здесь, как и в других текстах Ледераха, проявилась его способность облекать свои наблюдения в точную и оригинальную языковую форму. Наряду с этим бросается в глаза склонность к кодированию текста, что затрудняет его восприятие. Дальнейшая эволюция писателя лишь подтвердила эту тенденцию. Так, в романах «В ходе долгого воспоминания» («Im Verlauf der langen Erinnerung», 1977) и «Вся жизнь» («Das ganze Leben», 1978), а также в сборнике текстов «69 способов Ледераха играть блюз» («Laederachs 69 Arten den Blues zu spielen», 1984) нарочито усложненные повествовательные структуры и ориентированная на музыкальные формы композиция в значительной мере снижают выразительные возможности его прозы.

Экспериментальным подходом к языку, разрушающим «расхожие схемы заученных способов выражения художественного содержания» и заменяющим традиционные повествовательные формы «нарочито бессвязной организацией текста»<sup>22</sup>, отмечен и литературный дебют Рето Хенни (Reto Haenny, p. 1947) — писателя, тяготеющего к сатирическому освещению реалий швейцарской действительности. Его книга «Рух. Отчет» («Ruch. Ein

Bericht», 1979) представляет собой попытку в бесконечно длинных предложениях и периодах воссоздать историю города Кура, его жизнь, точнее, невозможность жизни в нем. Вынесенная в заглавие анаграмма названия города (Кур произносится так же как Хур) вызывает у немецкоязычного читателя ассоциации со словами Geruch (запах), Gerücht (слухи, сплетни), ruchlos (не имеющий запаха) и т.д. Эти ассоциации с каждым новым эпизодом расширяются и дифференцируются, в результате чего возникает образ разрушенной идиллии. Этим же приемом Хенни пользуется и в книге «Полет» («Flug», 1985). Благодаря появлению повествовательных скреп и возросшей роли эпических элементов эта книга по своим жанровым признакам приближается к роману и в большей мере, чем прежняя, соответствует читательским ожиданиям. Реальный полет над Альпами рождает полет мыслей и воспоминаний рассказчика о своем прошлом и прошлом своей страны, включающих в себя и раздумья о влеченности Швейцарии в исторические события 1933–1945 годов.

В отличие от Ледераха, радостно упивающегося возможностями языка, творчество другого известного представителя экспериментальной прозы, Феликса Филиппа Ингольда (Felix Philipp Ingold, р. 1942) в значительной мере основано на теоретических предпосылках. Преподаватель-славист и теоретик литературы Ингольд издал в 1970 г. сборник своих трудов «Литературоведение и литературная критика в XX в.», в которых основное внимание уделено возникновению и судьбам русской формальной школы. Свою близость к структурализму он подтвердил собственным литературным дебютом — книгой «Жизнь Ламперта. Проза» («Leben Lamperts. Prosa», 1980). В истории, давшей название всему сборнику, Ингольд монтирует элементы биографий, приведенных под этой фамилией в энциклопедии Брокгауза, с множеством разного рода ассоциаций и эссеистические вкрапления. Такая же техника определяет структурные особенности и второй его книги «Творчество Хаупта. Жизнь» («Haupts Werk. Das Leben», 1984). Смешивая жанры, включая в повествование экскурсии в науку, а также лирические и сценические партии, он испытывал возможности постмодернистской игровой комбинаторики.

Экспериментальные работы Ледераха и Ингольда, не встречая интереса со стороны швейцарских издателей, печатались в Западной Германии. Только издательство Зауэрлендер в Аарау решалось публиковать подобные опыты. Так, оно выпустило в свет книгу прозы Маргрит фон Дах (Margrit von Dach, р. 1946) под названием «Истории о девушке. Словарь» («Geschichten vom Mädchen. Ein Wörter-Buch», 1982), в которых с помощью языко-

вой игры предпринята попытка противопоставить погрязшему в материальных интересах окружению индивидуальное эстетическое пространство. В этом же издательстве выходили книги Андре Владимира Хайца (Andre Vladimir Heiz, р. 1951). Специалист по семиотике, он в то же время занимается живописью и сам оформляет свои книги. Концепцию литературы, положенную в основу его «Парижской трилогии» («Чтение» — «Die Lektüre», 1982; «О» — «O», 1983; «Анатомия ночи» — «Anatomie der Nacht», 1985), можно понять, принимая во внимание его особое отношение к модернизму в изобразительном искусстве XX в. По его словам, нужно «свергнуть с трона священную действительность, не списывать, не описывать... а писать, как живописали много лет назад Малевич, Кандинский, Клее, Вольс, Эрнст, Поллок и Джонс»<sup>23</sup>. В первой части трилогии, например, перед читателем ставится задача самому сконструировать художественный мир романа из отдельных заданных автором языковых фрагментов. Хайц демонстрирует, как может родиться история из одного-единственного предложения, к которому он постоянно возвращается в тексте, причем предложение это, начиная с середины, можно читать как слева направо, так и справа налево.

В круг экспериментальной прозы входят тексты Ренато Арлати (Renato Arlati, р. 1936), представленные в сборниках «Чужой и неприветливый свод ночи» («Fremd und abweisend ist das Gewölbe der Nacht», 1983) или «Дом и колокольный звон» («Das Haus und die Glocken die läuten», 1985), Генриха Куна (Heinrich Kuhn, р. 1939) из книги «Никакого повода драматизировать ситуацию» («Zu einer Dramatisierung besteht kein Anlass. Dreissig Prosatexte», 1979), а также Рольфа Гайсбюлера (Rolf Geissbühler, р. 1941) из книг «Череп» («Schädel», 1975) и «Сочинение. Части 1–3» («Aufsatz. Teil 1–3», 1981–1989). Многочисленность опытов такого рода свидетельствует о том, что начиная с 1980-х годов языковые эксперименты в немецкоязычной литературе Швейцарии уже не редкие исключения, хотя магистральное развитие по-прежнему идет в русле реалистической традиции, заложенной в первую очередь художественными исканиями и достижениями Фриша и Дюрренматта.

<sup>1</sup> *Marti K.* Die Schweiz und ihre Schriftsteller — die Schriftsteller und ihre Schweiz. Zürich, 1966. S. 76.

<sup>2</sup> *Schmidli W.* Der Schriftsteller in neuerer Zeit // Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart / Hrsg. von P.A. Bloch und E. Hubacher. Bern, 1972. S. 157.

<sup>3</sup> См.: Antworten // Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren / Hrsg. von B. von Matt. (Zürich), 1991. S. 227.

<sup>4</sup> Geiser Ch. Die Wirklichkeit als Mosaik. Neue Tendenzen in der Schweizer Literatur // drehpunkt 1968–1979. 11 Jahre Schweizer Literatur. Basel, 1980. S. 783.

<sup>5</sup> Hürlimann Th. Hotelbrand und Bergtod. Ueber den Dichter Meinrad Inglin // Inglin M. Der schwarze Tanner u.a. A erzählungen / Ausw. und Nachw. von Th. Hürlimann. Zürich, 1985. S. 209.

<sup>6</sup> Matt P. von. Kritischer Patriotismus. Formen und Zielrichtungen der Auseinandersetzung mit der Schweiz bei den Schriftstellern der sechziger und siebziger Jahre // Entwicklungstendenzen der deutschsprachigen Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig, 1984. S. 43.

<sup>7</sup> Meyer E. Y. Brief an Hans Wysling v. 8.1.1980 // Meyer E. Y. Hrsg. von Beatrice von Matt. Frankfurt am Main, 1983. S. 150.

<sup>8</sup> Wysling H. Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Zu Hans Boesch's Roman «Der Kiosk» // Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970 / Hrsg. von R. Ackermann, M. Burkhard. Amsterdam, 1987. S. 97.

<sup>9</sup> Widmer U. Das Normale und die Sehnsucht. Essays und Geschichten. Zürich, 1872. S. 13.

<sup>10</sup> Ibid. S. 48.

<sup>11</sup> Burger H. Die allmähliche Vertiefung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt am Main, 1986. S. 73.

<sup>12</sup> Ibid. S. 17.

<sup>13</sup> Ibid. S. 11.

<sup>14</sup> Ibid. S. 77.

<sup>15</sup> Meyer E. Y. Die Hälfte der Erfahrung. Essays und Reden. Frankfurt am Main, 1980. S. 129f.

<sup>16</sup> Weber W. Einer im Kommen // Neue Zürcher Zeitung. 1972.23. 4.

<sup>17</sup> Widmer U. Langsamer als anderswo // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1974.1.04.

<sup>18</sup> См.: Matt P. von. Kritischer Patriotismus. Formen und Zielrichtungen der Auseinandersetzung mit der Schweiz bei den Schriftstellern der sechziger und siebziger Jahre. S. 43.

<sup>19</sup> Gespräch mit Christoph Geiser // Weimarer Beiträge. (Berlin), 29 (1983). H. 9. S. 1609.

<sup>20</sup> Böni F. Sagen aus dem Schächental. Stücke, Gedichte, Aufsätze und Erzählungen. Zürich, 1982. S. 101.

<sup>21</sup> Dean M. R. Geschlagener Hund // Onkel Jodoks Enkel. Die Literatur und ihre Schweiz / Hrsg. von Rudolf Bussmann und Martin Zingg. Basel, 1988. S. 158.

<sup>22</sup> Pankow K. Reto Haennys Konzept des Fragments und die Zürcher Jugendbewegung 1980/81 // Onkel Jodoks Enkel. S. 154.

<sup>23</sup> Цит. по: Prospekt des Verlages Sauerländer aus dem Jahr 1989.

*Перевод с немецкого В.Д. Седельника*

## ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

«Чтобы подняться на тот же уровень славы, швейцарскому писателю надо быть талантливее французского как минимум вдвойне»<sup>1</sup> — такое мнение, не лишённое, очевидно, доли истины, распространено и среди интеллигенции Швейцарии, и среди поклонников франкофонии за ее границами. Однако, различие национальных путей явно определяется, как можно видеть, сопоставляя две литературы, не силой дарований, а различием этических и эстетических подходов. Если в XIX в. это была, собственно, одна литература (Руссо, Констан, Жермена де Сталь, определяя свою эпоху, определяли ее одинаково и для Франции, и для Швейцарии), то к началу века XX положение стало совсем иным.

Складывались сильно отличающиеся друг от друга художественные модели. Швейцарский интеллигент готов был аплодировать Корнелю, но не готов был принять Малларме. Французская литература (поэзия, устремившаяся в русло символизма особенно) решительно отдавала предпочтение материи эстетической, все дальше уходя от моделей риторических (а если Пеги или Клодель продолжали последнюю линию, то к их опыту чаще всего и зывали коллеги из Женевы или Лозанны). Швейцарская же предпочитала обсуждать религиозные, нравственные, общественные категории, проявляя как бы равнодушие к эстетическим формам их воплощения. Она настойчиво повторяла, что форма не главное, в то время как во Франции все чаще обсуждалась проблема, а нужно ли, можно ли вообще отделять форму от содержания. Поэтому из Франции неизбежно раздавались слова снисходительного сожаления: «Швейцарская литература не столь литературна, как наша, она обращается скорее к разуму, чем к воображению, к морали скорее, чем к эстетике»<sup>2</sup>.

Протест против такой ориентации вызревал в недрах самой швейцарской литературы, и поколение 1900 г., вступившее на литературную арену в 1930-е годы, уже внятно присоединило свой голос к критическим нотам, раздававшимся из-за границы. Цель



этого поколения, — писал позднее известный исследователь Вебер-Пере, — «писать хорошие книги, а не морализировать или читать катехизис»<sup>3</sup>.

Этому способствовала, конечно, концентрация в Швейцарии во время Первой мировой войны представителей различных авангардных течений; если лозунги дадаизма, родившегося как раз в Швейцарии, большого отклика не вызвали, то экспрессионизм определенно привлекал к себе молодых поэтов — в основном, правда, немецкоязычных, но опосредованно способствовал активности новаторского крыла и франкоязычной поэзии<sup>4</sup>. Путь к зрелости очевиден в творчестве 1930-х годов Густава Ру, Анри Шписа, Эдмонда-Анри Кризинеля или Вио Мартен не менее явно, чем, например, в творчестве Альбина Цоллингера.

Неожиданные отношения, сложившиеся между литературной жизнью Швейцарии и Франции на следующем этапе, в годы Второй мировой войны, сыграли немаловажную роль в своеобразии контуров послевоенной швейцарской литературы. Государственный нейтралитет был окрашен стойким недоверием к свободолобивым идеям. Гонения на массовые общественные организации начались в Швейцарии даже раньше, чем во Франции. Французское правительство закрыло «Юманите» (вместе со многими другими изданиями) в августе 1939 г., в Швейцарии эти издания запретили продавать уже в 1937 г. С первого дня войны свобода собраний была отменена специальным декретом, фактически прекратил свою деятельность парламент; президент, обычно имевший права более чем скромные, в годы войны пользовался неограниченной свободой действий; нейтральная Швейцария поддерживала экономические связи с Германией, поставляла Германии и Италии танки, швейцарские электростанции давали ток заводам Германии, по швейцарской территории шли грузы из Италии в Германию и обратно. Углубились противоречия между немецкими и французскими кантонами — война затаилась на уровне подсознания сочувствующих либо Германии, либо союзникам. Швейцарские органы печати тоже не были единодушны. «Женевская трибуна» и «Швейцарский месяц», по словам одного из современников, «почитали Виши как Мекку, а программу петеновской “национальной революции” как Коран»<sup>5</sup>. Другая Швейцария обрела голос с созданием в середине 1940-х годов (после капитуляции Франции) литературных журналов «Трэ» («Стрель») и «Паж» («Страницы»). Здесь решались обсуждать и осуждать те формы нейтралитета, которые казались неприемлемыми. Крупнейший ученый Андре Боннар в статье «Нейтральность или братство» писал: «Нейтральность — слово ненавистное, потому что несет в

себе только отрицание. Не быть ни тем, ни другим, отказаться произнести свое слово в споре между правдой и несправедливостью, — значит обречь себя на смерть... Человек выражает и утверждает себя только выбором»<sup>6</sup>.

Избегая политических материалов, журнал «Трэ» имел виртуозно построенный раздел «Хроники»: противоречивые цитации из газет о наступлении/отступлении немецких частей на том или ином фронте; самые грубые, вопиющие цитаты из речей Гесса или Петена; щедрые фрагменты из книги академика Е. Тарле «Нашествие Наполеона на Россию», предрекающие неминуемое поражение любой армии, посягнувшей на границы российские... В результате в конце 1942 г. журналу было предъявлено цензурой обвинительное заключение, выход его прервался на два месяца. Почти каждый номер журнала и в дальнейшем регулярно страдал от ножиц цензора, и редакции приходилось проявлять недюжинную изобретательность, чтобы сохранить издание, не лишив его возможности быть «органом интеллектуального Сопротивления». Если, — по свидетельству специалистов, театральные подмостки Женевы и Лозанны покинули иностранные, в том числе французские трупы<sup>7</sup>, — то «подмостки» журналов и газет, напротив, притягивали к себе французские имена.

Едва ли не половина полос «Трэ» была отдана материалам из Франции — стихам, новеллам, публицистике. Побратим журнала «Трэ», возникший чуть раньше, французский журнал Пьера Сегерса «Поэзия», имел постоянную рубрику «Вести из Швейцарии», а специальный, «швейцарский», номер этого французского журнала вышел под девизом: «Во имя самой свободной и самой великой дружбы». Здесь же в Швейцарии выходили книги, которые не могли увидеть свет во Франции. Именно со страниц швейцарских изданий сначала (до формирования сети подпольной прессы) прилетали к французскому читателю аллегорические намеки-стихи о восстаниях шахтеров против оккупантов, о героических сражениях далеких русских. Безымянными (или под псевдонимами) появились на страницах швейцарской прессы многие стихотворения Элюара, осуждавшие «новый порядок». Один из крупнейших французских поэтов Пьер-Жан Жув, эмигрировав в Швейцарию, выпустил там за три года восемь книг, и много лет спустя исследователи единодушно назовут швейцарский период творчества Жува «самым плодотворным на его писательском пути»: «Жуву понадобилась почва Швейцарии, чтобы полностью выразить себя»<sup>8</sup>.

Французская интеллигенция оценила эту помощь: «В искромсанной, обезумевшей Европе поражает сердце ее — мирная Швей-

царя: она предоставляет художникам Европы свободу, которой они не находят больше нигде»<sup>9</sup>.

Предоставив страницы своей прессы французским писателям, Швейцария помогла им найти дорогу к европейскому читателю намного раньше, чем стали известны их подлинные имена. Но не менее значима и обратная сторона взаимосвязи: французская поэзия Сопротивления, составив — даже количественно — значительную часть печатной продукции Швейцарии, формировала ту общественно-культурную атмосферу, которая была необходима для движения самой швейцарской поэзии.

Обозреватели вслед за именами Элюара, Арагона, Жува, Пьера Эмманюэля ставили два швейцарских имени Пьера-Луи Маттеи и Жильбера Тролле.

Знаменитая «Ода Франции» Жильбера Тролле (1907–1972) предвосхитила появившееся два месяца спустя стихотворение Арагона «Сирень и розы» и как бы шагнула на год-два вперед: в «Сирени и розах» — лишь горечь утраты, в «Оде» Тролле — уверенность, что капитуляция ненадолго.

Жду вспышку света, что мир потрясет,  
Когда Франция действию учит<sup>10</sup>.

Форма настоящего времени вместо будущего (*enseigne*, а не *enseignera*), избранная Тролле, весьма симптоматична: вчера еще только подписана капитуляция Франции, а швейцарский поэт говорит о Сопротивлении, которое охватит соседнюю страну лишь год спустя, уже как о свершившемся факте. Отсюда финал поэмы:

Что было с нами и то что завершается —  
Тайный залог и семя весны.  
Иди спокойно к своей мечте,  
О Франция, в лучах зари и ритмах времени<sup>11</sup>.

Франции посвящены многие строфы и следующих книг Тролле — «Добрая судьба» («*La Bonne fortune*», 1942), «Приношения» («*Offrandes*», 1944), «Зачем?» («*Fallait-il?*», 1945). Появляются образы, намеренно подхватывающие мотивы подпольной французской поэзии, дающие реплики ее образам. Многие строфы Тролле словно продолжают те или иные поэмы французских поэтов. По мере становления музыки Тролле все отчетливее проступал философский подтекст его поэзии, конкретика ситуации уступает место духовной перспективе, которая открывается перед человеком независимо от того, идут ли рядом сражения. Даже зовя к борьбе, Тролле заклинает «не терять дара забвения» («*Тополь*»), с тревогой ждет «часа, когда игра окончится, чаша победы будет

выпита», взывает к святым, «которые умеют улыбаться осужденным... к отдыхающей бездне и прощающим небесам». Именно время войны сделало Троллье поэтом крупного масштаба, именно тогда «настроил он свою поэтическую музу на широкие ритмы современного мира»<sup>12</sup>. Скоро талант Троллье заслужил европейское признание: в 1949 г. ему присуждена Большая романдская премия поэзии, а в 1956 — премия Аполлинера за книгу «Холм» («Colline»).

Сближение и диалог французской и швейцарской поэзии в годы Второй мировой войны в значительной мере определили ее послевоенные пути.

Если, как отмечалось выше, первые десятилетия века развели швейцарскую и французскую традиции в разные стороны (французская поэзия, бросившая лозунг сюрреализма, предпочитала поле чистой эстетики; швейцарская ее за это порицала), то в годы войны вдруг происходит сближение, а главное — сопоставление, взаимная, так сказать, «корректировка» позиций. Французские поэты, потрясенные унижением родины, захотели обратиться к широкому кругу современников и предпочли несколько отстранить пелену герметизма (что не исключало преломления гражданственных эмоций сквозь плотную вязь герметичных образов). Так или иначе, недавние «упреки» швейцарских коллег, мол, Слово должно нести нравственный урок, были как бы поддержаны велением эпохи; однако эстетический опыт, в котором приоритет имел все-таки художественный дискурс, позволил французской поэзии найти иные художественные решения, чем просто «возвращение к традициям», хотя именно необходимость такого «возвращения» активно дебатировалась на страницах французских изданий.

Общение с этой «новой» французской поэзией побудило и швейцарских коллег искать иные решения вместо прямого противопоставления «ясного» и «герметичного», «нравственного» и «формального». Ведь многие французские поэты — например, Рене Шар — остались верны герметичному стилю; проявив с гораздо большей отчетливостью, чем раньше, подтекст противостояния фашистской идеологии, они насытили герметизм такой эмоциональной силой, таким величием человеческого духа, что у швейцарских коллег неизбежно менялись координаты оценок.

Швейцарские поэты, начавшие уже и в 1930-е годы отходить от строго классической традиции (не в последнюю очередь под влиянием экспрессионистских школ), в дни войны повысили градус своего «доверия» к французской поэзии, и потому что та как раз развернулась к классической традиции, и потому что сами

расслышали близкую их душе тревогу в стихах не столь уж традиционных. Это позволило швейцарской поэзии броском преодолеть обычное для нее «запаздывание». Эстетическое обновление, начавшееся в 1930-е годы, исподволь набирало обороты; швейцарскую поэзию 1940–1950-х годов риторической уже не назовешь. Как и в немецкоязычной поэзии, в ней ошутима переориентация, выход к новой лексике, к новой ритмической организации стиха.

Конечно, над поэзией, как и над прозой, тяготели некоторые характерные для Швейцарии вообще условия, сковывающие ее движение. Среди этих условий — дробность в рамках даже тех кантонов, где общий основной язык. Слишком часто приоритет получало описание «женевской» или «лозаннской» литературы, групп или центров в кантоне Во, Вале и т.д.

Однако, дробя кантоны на еще более мелкие литературные территории, взгляд одновременно устремился к признакам, которые помогли бы ответить на вопрос — а что такое швейцарец? что такое швейцарская литература в своем четырёхгранном единстве? Вопросы эти по-прежнему не сняты, они по-прежнему в центре многих дискуссий и обсуждений. Но после войны тенденция к размыканию границ очевиднее, и основные дискуссии чаще переходят в эстетическую плоскость. Характеристика любого поэтического явления с неизбежностью соотносится с координатами французской поэтической панорамы. И высшую оценку получают, как правило, феномены, гармонично (или дерзко) сочетающие общеевропейское обновление художественного слова с национальным колоритом, но не эмпирико-описательным, а культурологическим. Лучшее обычно рождалось на скрещении национальной самобытности с эстетической дерзостью.

Из поколения, вступившего на литературное поприще в 1930-е годы, в основном муза Жильбера Тролле долго сохраняла склонность к ораторским интонациям, но постепенно привычная его внутреннему миру тема борьбы — «борьбы с силами зла, с инерцией повседневности, с самим собой, с неподатливым словом»<sup>13</sup> — потеряла свою эмоциональную остроту, стала более философской.

Камертоном оценки движения швейцарской поэзии к общеевропейским критериям часто служило имя Малларме.

Ближе других своих соотечественников приблизился к опыту Малларме и продолжил его Пьер-Луи Маттеи (Pierre-Louis Matthey, 1893–1970).

Изошренность его стиха, способная соперничать с герметизмом Малларме, принесла Маттеи славу виртуоза, его стихи сравнивали с «аквариумом, где плавают разноцветные рыбы, где рас-

тут диковинные растения, вроде антилоша<sup>14</sup> — вьюнка, который, согласно поверью, помогает при деторождении, дает начало жизни.

Писать он начал еще до войны, но потом длительное молчание почти смыло его имя с картины швейцарской поэзии. Внезапно после периода «поэтического небытия» Маттеи снова заявил о себе, да так решительно, что вскоре заслужил следующую оценку: «Мэтр безупречной поэтической техники. Если бы мы решили заявить миру, что у нас есть великий поэт — именно его имя мы произнесли бы в первую очередь»<sup>15</sup>.

Ранние стихи Маттеи были мягки и элегичны. До своего тридцатилетия (начал публиковаться в 1914 г.) он выпустил три стихотворных сборника («От шестнадцати до двадцати» — «De seize à vingt», 1915; «Недели страстной любви» — «Semaines de passion», 1919; «Та же кровь» — «Même sang», 1920).

Дебютом второго периода единогласно считают поэму «Алькионей в Палене» («Alcyonée à Palène», 1941). Гигант Алькионей могуществен лишь пока не покидает родной остров — Палену. В военные годы аллегория более чем прозрачна. Но поразил современников не подтекст основного мотива, а перенасыщенность метафорическими значениями, которые вроде бы и не требовались для выражения «прямого» смысла. Но они требовались самому поэту...

Этот второй период (начавшийся, когда поэту было уже пятьдесят) принес отточенную жесткость, в которой критики находят следы влияния англосаксонской музыки. Маттеи много, на высоком профессиональном уровне, переводил Шекспира, Китса, Блейка, Шелли.

Но англосаксонские влияния сам поэт просил корректировать опытом своих встреч с разными континентами (в молодости он много путешествовал), а также присутствием в его жилах крови... инков. Однажды он неожиданно ответил на часто звучавшее изумление — откуда у жителя кантона Во такие миндалевидные глаза: «Мы ведем свою родословную от принцессы инков...»<sup>16</sup> Приметы latinoамериканской культуры в творчестве Маттеи не лежат на поверхности, но открытость традициям разных стран, а, может быть, и пристрастие к метафорике, можно при желании вести и от особенностей родословного дерева.

Его поэмы «Алькионей в Палене» и «Сады Всевышнего» («Aux jardins du Père», 1941) называют шедеврами, отмечая, что шеститомник поэтических произведений Маттеи не содержит ни одной «легковесной, лишенной языковой мощи» строки.

Определенность этого «перехода» уточнена самим поэтом:

Отныне не от мира к поэзии иду,  
чтоб мир облечь в поэзии одежды,  
а от поэзии к миру, чтоб сверху  
мир увидеть и выразить его<sup>17</sup>.

Испытывая искушение писать всегда на пределе своих возможностей и на пределе возможностей языковой материи, Маттеи выслушивал порой упреки в герметизме — том самом, который вроде бы обошел швейцарскую поэзию стороной.

Подхватывая выражение Бодлера «литературная камчатка» (о «Цветах зла») как обозначение предельной удаленности от привычного, творчество Маттеи тоже называли «литературной камчаткой», но объективности ради критики все же либо добавляли, что под усложненным покровом — конкретная ситуация, пресловутые «поэтические обстоятельства», либо сравнивали усложненность Маттеи с поэтическим миром Гонгоры — «потребность сказать то же, но словами неожиданными, поражающими, т.е. гораздо богаче»<sup>18</sup>.

Концентрация, когда «каждая метафора хочет удивить, каждый элемент фразы, строки максимально насыщен»<sup>19</sup>, создает предельное напряжение. По черновикам Маттеи, изученным литературоведами, видно, как упорно шел поиск каждой метафорической фигуры и как насыщались они все более загадочным подтекстом. Наиболее характерны для этого стиля сборники «Фамильный календарь» («*Calendrier de famille*», 1955) и «Тайные Эфемериды» («*Ephémérides secrètes*»).

Здесь много стихотворений-подношений (Малларме, Равелю), много стихотворений, переносящих к давно утраченному детству, а потому словно возвращающих и к прежнему поэтическому стилю, но даже в них (триптих «Триада» — «*Triade*», 1953) значимы вовсе не биографические детали, а тревога возмужавшего поэта, вопрошающего Слово, проверяющего себя на «прочность» отношений с этим Словом.

В Маттеи не было сюрреалистической игры («можно ли найти поэта менее сюрреалистического, чем Маттеи?»<sup>20</sup>). Это форма скорее не сюрреалистического, а «прециозного» письма («аквариум экзотических рыб»), поскольку спонтанности явно противопоставлена выверенность каждой лексической единицы.

Любопытно, что, возвращаясь к стихам своих прежних лет для переизданий, Маттеи сильно правил их именно в направлении этой новой манеры своей образности (то же самое происходило при редактировании собственных же переводов), так что критики, сопоставляя два периода творчества, уверяли: раньше он пил изысканное вино, теперь мастерит фильтр. Но при этом поэзия

Маттеи очень музыкальна, что явно противоречит сравнению с «фильтром». В ритмах он оставался традиционным, не пытаясь экспериментировать со свободным стихом; однако разнообразие ритмов, быстрая, порой неожиданная смена их, использование лексико-звуковых эффектов создавало отнюдь не анахроничную ритмическую атмосферу.

Напряжение поиска отразилось и в эссеистике Маттеи; он называет работу поэта то «мелодичной ссорой со своей душой», то «яростным любовным актом с Поэзией»<sup>21</sup>.

Многочисленные премии (Рамбера, Шиллера, Ш.-Ф.Рамю) увенчали сорокалетний творческий путь этого поэта, с таким упорством повторявшего завет Малларме, к которому с большим недоверием относились его сверстники:

Рождаются стихи — не от идей, — от слов.

Гюстав Ру (Gustave Roud, 1897–1976) по всему своему жизненному и творческому опыту далек от Маттеи: вместо встреч с разными странами и языками — полное одиночество в родном краю, на ферме Каруж кантона Во; вместо нескончаемой цепи метафор — «полнота и прозрачность языка»<sup>22</sup>; строфы Маттеи вызывали удивление количеством восклицательных знаков и многоточий, поэзию Ру называли «шепотом», а его самого тихим, «невидимым поэтом»; у Маттеи есть последователи, к опыту Ру — отношение как к заслуживающему уважения, но не подражания историческому феномену.

Однако заманчивой этикетке, которая прилагалась к его творчеству — «Водуазские Георгики», соединяя поэта с самим Вергилием, воспевавшим труд землепашца, многое мешало. Да, основные элементы его стиха — природа и люди, от природы зависящие, зори, закаты, смена времен года и циклы сельскохозяйственных работ. И однако в этих «георгиках» не было ничего «деревенского». Природу он не описывает, а «задает ей вопросы»<sup>23</sup>; «героев» вовлекает в философский диалог. Когда Ру утверждает, что «деревня утрачена» (сб. «*Campanne perdue*», 1972), это не обычная ностальгия по крушению вековых устоев, но скорее горечь от невозможности найти общий язык с односельчанами.

«Вселенную сердца крестьянина медленно, но неумолимо пожирает огонь; красивое в своей невозмутимости лицо его теряет спокойствие». Когда увидел свет первый сборник смешанных текстов (дневниковые записи, поэтические фрагменты) Гюстава Ру («Прощание» — «*Adieu*», 1917; журнальный дебют датируется 1915 г.), его поэтическую прозу сравнили с прозой Новалиса. Ру удивился и взял в руки томик Новалиса. С той поры он не расста-



вался с немецким романтиком, найдя в нем лучшего собеседника в своем одиночестве. Не слишком нарушая отшельничества, он все-таки участвовал в литературном процессе, помогая публиковать стихи и прозу: входил в редколлегию журнала «Сегодня» («Aujourd'hui»), в комитет издательства «Гильдия книги» («Gilde du Livre»), вел обширную переписку с писателями, художниками, философами.

Первоначальные утверждения, что поэтическая проза Ру лежит в русле традиции Шарля-Фердинана Рамю, были существенно скорректированы, и имя Новалиса постоянно появлялось рядом с его собственным. Он никогда не выезжал из своего родного края, но вышел далеко за границы своего личного «я», конкретного личного опыта, чтобы вопрошать и Природу, и Вечность.

Ру так объяснял свои отношения с языком: «Вообще язык, и французский в частности, предстал мне как сокровищница скрытых возможностей»; поэт, прикасающийся к ней, приобщается, по словам Клоделя, к «драгоценному наслаждению» («trésor de délectation»). В поэтической системе Ру такому наслаждению сопутствует неожиданное чувство вины за то, что не смог передать простую жизнь «простыми словами», за то, что избрал себе убежище, недоступное другим. И сразу, естественно, возникает размышление о контакте между Словом и Предметом, о их способности/неспособности соответствовать друг другу. Если пессимистические ноты от начала творчества к финалу нарастают, то чувство вины, напротив, с ходом лет приглушается. Формулы («отличие» («la différence») и «отсутствие» («l'absence»)) теряют свой «греховный» оттенок, право поэта на мудрое одиночество и «союз со Словом», который неизмеримо эффективнее, чем союз с живыми существами, осознается уже в качестве долга и перед собой, и перед «другими», к которым иначе он не способен обратиться, и перед Вселенной.

Причем главное, настаивает Ру, не придумывать, не изобретать (что так виртуозно получалось у Маттеи), а воображать (écrivain d'invention écrivain d'imagination), отдаться свободе воображения, которое само вынесет на поверхность образы-впечатления. Ру настаивал на «непредугаданности» этих картин-впечатлений, на «невыразимости экстаза» и «интуитивном» начале, которое позволяет за обычным «стертым» провидеть «иной, высший мир», что обретает смысл перед лицом вечности.

Критики считали, что отдельные фрагменты Ру «читаются/смотрятся», как натюрморты Сезанна, открывая похожее, но одновременно утверждая, что смысл надо искать отнюдь не в по-

хожести. Не говоря вроде бы ни о чем, связывая в неприхотливую картину примелькавшиеся детали деревенской жизни, поэзия Ру вдруг обнаруживает «ностальгию по первоначальным элементам», тоску по несвершившемуся, порыв к потустороннему, которое для него вовсе не имеет религиозного оттенка, скорее оттенок пантеизма. Это пантеистическое восприятие природы помогало Ру сохранять некое подобие оптимистического предвидения. Получая в 1941 г. из рук Шарля-Фердинана Рамю престижную премию Рамбера, он решился поспорить со словами Рамю о вечном трагическом уделе поэта; Ру возразил: «Если многие способны радоваться, увидев птицу на рассвете, если они сохраняют этот образ-наслаждение надолго в своей памяти, значит человек не потерял для чести и счастья, настанет день, когда мы обретем истинный взгляд на окружающее и увидим мир в его истинном свете»<sup>24</sup>.

Небольшие книжечки, появившиеся между 1927 и 1950 гг. — «Листва» («Feuillets», 1929), «Правила как ходить по долине» («Petit traité de la marche en plaine», 1932), «Заметки о рае» («Essais pour un paradis», 1932), «Жнецу» («Pour un moissonneur», 1941) — несли удивительную, почти неправдоподобную гармонию слитности человека и природы. Но одновременно приоткрывали сомнение: а возможно ли такое блаженство? не являются ли эти строки проекцией неосуществимой мечты? Утвердительный ответ явно напрашивается при чтении следующих книг: «Воздух одиночества» («L'Air de la solitude», 1945); «Горная Юра» («Haut-Jura», 1949), «Отдых всадника» («Repos de cavalier», 1958). Становится ясно, что Ру давно несет в сердце неизбежную тревогу, которая не только не преодолевается, но становится все мучительнее. Характерно, что первые наброски поэмы «Реквием» («Réquiem», 1975), считающейся наиболее совершенной по форме, появившиеся в середине 1930-х годов, сразу после ранней смерти матери, не оставляли сознание поэта более трех десятилетий, привнеся в его творчество (поэма окончена только в 1967 г., но это отразилось и на других книгах) теснящие друг друга мотивы смерти, небытия.

Ру хотел дать голос тем, кто говорить не умеет. Но смысл этого желания не связан с социальной немотой «простого человека». Согласно Ру, говорить не умеет тот, «кто не страдал»<sup>25</sup>.

Делясь своим страданием, поэт не описывает детали увиденного или труд крестьян, а вовлекает их в мучительные вопросы о Вселенной и времени. Ведь рядом с «героями» поэтических фрагментов Ру постоянно кто-то находится, кто-то гонимый и несчастный, «бездомный, которого преследуют». Эта фигура появилась уже в «Прощании» — почему книга и прозвучала как «прощание с другими», как решение выбрать одиночество. С годами этот пре-

следуемый незнакомец к своей гонимости присовокупил амбициозное право вопрошать других, стал «спрашивающим, идущим» («vagabond/quetteur») <sup>26</sup>.

В 1982 г. вышел «Дневник», а чуть раньше, в 1978 — три тома итогового собрания сочинений <sup>27</sup>, которые подтвердили, что поэтическая манера писателя почти неизменна. На основании этого итога стало ясно: отдав себя «союзу со Словом», Ру не пытался это Слово самоуверенно менять, обновлять. Некоторый анахронизм его стиля — замедленность ритма, отказ разорвать строку оттого, что разорвалась трагически поэтическая мысль, строжайшее уважение к классическим нормам лексики и синтаксиса, — конечно, выводил Ру из сфер, где находились имена поэтов, у которых хотелось учиться новое поколение. Тем не менее, мироощущение мастера — далекое от привычного — неизменно приковывало к себе внимание; дружба Ру с такими поэтами, как Морис Шаппа, Филипп Жакоте, которому принадлежит интересное исследование о Гюставе Ру, а также с будущим лауреатом Гонкуровской премии Жаком Шессе, символизировавшим определенное обновление швейцарской прозы, — бесспорное свидетельство, что опыт Ру отнюдь не маргинален для развития швейцарской словесности.

Представители поэтического поколения, которое появилось на сцене лишь в 1950–1960-е годы, значительно иначе представляли себе ситуацию швейцарской культуры в европейском пространстве. Предыдущее поколение формировалось в 1920–1930-е годы в более стабильной атмосфере и при более строгих границах между разными литературами. Пришедшие в литературу после Второй мировой войны, естественно, более открыты «общему опыту», с меньшей готовностью муссируют идею исключительности швейцарской ситуации и швейцарского духа <sup>28</sup>.

В основании новой психологии — не только свершившийся общественно-политический разлом в Европе, но и разлом эстетический. До войны такого ожесточенного борения эстетических тенденций не наблюдалось. Европейская поэзия вбирала опыт разнообразных авангардистских течений; постепенно становилось ясно, что влияние сюрреализма (да и экспрессионизма) неизмеримо больше, чем авторитет их организационных акций; влияние распространилось вширь и поэзия — по сути вся — оказалась отмеченной печатью «ошеломляющей метафоры», если только демонстративно не выбирала противоположный путь обновления (вроде «шозизма» Франсиса Понжа или Гильвика). Да и проза начала едва ли не обгонять поэзию, ломая привычные формы, предлагая модели анти-романа. Конечно, это была совершенно иная

культурная атмосфера, чем в довоенное время, и поэты, формировавшиеся в таких условиях, иначе представляли себе и задачи поэзии вообще, и тем более место швейцарской поэзии в общеевропейской.

Самой представительной фигурой нового поколения стал Филипп Жакоте (*Philippe Jaccottet*, р. 1925). Он считал себя духовным сыном Гюстава Ру, который произвел на него неожиданно неотразимое впечатление, когда юный Жакоте решил послушать Рамю, вручившего Ру премию Рамбера. Неожиданно внимание оказалось прикованным не к старейшине швейцарской словесности, а к лауреату, которым Жакоте до того абсолютно не интересовался. — «Это был момент пробуждения моего поэтического сознания»<sup>29</sup>.

Открылся период дружбы и почитания. Духовным сыном Гюстава Ру молодой поэт по праву считал себя и потому, что преклонялся перед человеческим достоинством своего старшего собрата, и потому, что тоже любил задавать Природе и Вселенной вопросы.

Однако духовный сын отнюдь не стал учеником: в поэзии Жакоте выбрал свой, особый путь. Его называют последним истинным представителем Центральной Европы. Европейскую традицию он впитывал естественно, как воздух, даже не ставя вопроса о том, что следует швейцарцу взять от нее, а что предпочтительнее оставить в стороне.

Так или иначе, муза его вскормлена традициями самыми разными. Творческую жизнь он начал с перевода Музиля, и атмосфера романа «Человек без свойств» сопровождала его всю сознательную жизнь, снова и снова подводя к противоречию между неприятием разрушительных новаций искусства XX в., которые Жакоте казались порождением вульгарного материализма, и мощным искушением творить высоко интеллектуальное искусство, вырывающееся из узких рамок прежних эстетических категорий.

В первых сборниках («Три демонических поэмы» — «Trois poèmes aux Démons»; «Сова» — «L'Effraie», 1953) муза еще только ищет себя и сильны автобиографические мотивы, исповедальные ноты (перечисление городов, которые посетил, упоминание названий газет, что «калечили» тихий вечер любви («Вечерние новости»). Но очень быстро («Несведущий» — «Ignorant», 1957; «Напевы» — «Airs», 1967) голос обретает уверенность, личный опыт уходит в подтекст, лирическая интонация меняет окраску. Лирическое «я» Жакоте определяет себя именно в контексте тех размышлений об «авторе» и «тексте», которые столь характерны для периода 1950–1960-х годов: с одной стороны, он не прячет свое

«я» и не пытается сделать поэзию нейтрально-безличной (а тем самым отстраняется от модных теорий «смерти автора»), но одновременно исповедальность полностью преодолена, из личного позволено выбрать только то, что значимо для всех. «Я» перекликается с «мы» без всякого намека на так называемый «коллективный опыт». Сначала такая перемена обнаружилась непосредственно в стихах, постепенно она осознана и закреплена поэтом в программных строках:

Да сотрет заря мою историю,  
затмив своим сиянием имя мое.

(«Несведущий»)

Одновременно с «приглушенностью» личного переживания происходит изменение стилиевой манеры. И тоже — в сторону «приглушенности», освобождения от всего, что могло бы показаться «броским», нарочитым. Жакоте обозначает это стремление термином «*effacement*» (от глагола *effacer* «стирать, приглушать»).

Засиять хочу, приглушая,  
на стол положить плоды смирения.  
Далекая смерть — или близкая? —  
одна дает пищу  
свету немеркнушему.

(«Несведущий»)

Впоследствии в своих записных книжках Жакоте настойчиво останавливается на этом необычном для постсюрреалистической поэзии импульсе «приглушать». Открыто отстраняется он от метафорической выразительности.

«Я открыл для себя иной путь — менее броский; он кажется мне более правильным или — по крайней мере — больше соответствует моей природе... Приглушенность начала определять мой путь»<sup>30</sup>.

Так или иначе, но один из сюрреалистов Жакоте оказался необычайно близок. Речь идет о поэтических интонациях, напоминающих Рене Шара.

Р.Шар произносил:

Сомкнул я пальцы  
на запястье Равноденствия.  
Оракул теперь надо мной  
не властен.

Словно вторя ему, Жакоте поверяет гармонию Вселенной, держа в руках «золотое правило, весы золотые, чтобы взвесить на них тень и ветер, пыль, шумы и листья. И сверить видимости».

Как и Рене Шар, Жакоте увлечен познанием законов бытия, высших «правил», которым наперекор видимостям должен подчиняться человек.

И как у Р.Шара, духовное и природное находится у Жакоте в нерасторжимом единстве.

Раздумья тяжелы и камни.  
Мечты и годы  
ничего не весят<sup>31</sup>.

(Пер. А.Ревича)

Из всех глобальных вопросов бытия Жакоте выбирает в качестве стержня своих поэтических книг зрелого периода самый болезненный и неумолимый: как жить, если знаешь, что смертен, как смириться с мыслью о неизбежном исчезновении не только собственной плоти, сознания, но и близких, дорогих тебе существ?

Первый седой волос знак присутствия смерти в нас.

Мотивы «смертных (“временных”) тел» и «обреченных на гибель встреч» образуют плотную сетку значений — сеть безысходности, из которой поэт пытается выбраться.

И «слезы... накрепко сшивают саван из жесткого полотна», «гром — грохот развороченных костей», «играет свет на ящике, уходящем в яму».

Рушатся колонны,  
В руины обращается все,  
даже тот, кто о руинах кричит.  
Но безнадежно, силы собрав, он им сопротивляется,  
Раз двигает их или высекает из них искру огня.  
Вскормленный тенью,  
перемальвая зубами пищу мрака,  
бессильный, несчастный,  
прислонившись спиной к колоннам дождя,  
я смерть заговариваю под его диктовку.

Сопrotивление мысли о смерти, *заговор против смерти* — такова напряженная атмосфера поэзии Жакоте. И ударение определенно сделано на сопротивлении, поэтому нет отчаяния, есть заклинание: долг человека изобрести свою форму жизни в этом процессе приближения к смерти.

По мере движения к последним поэтическим книгам («Уроки» — «Leçons», 1969); «Песни из глубины» — «Chants d'en bas», 1974; «В свете зимы» — «A la lumière d'hiver», 1977; «Размышления под облаками» — «Pensées sous les nuages», 1983) Слово, которое вроде бы властно над Временем («заговор», «заклинание»), которое было «подобно деяниям цветов, голубых и красных, их благоуханию», кажется лирическому герою все более призрачным.

С годами все сильней неведение мое  
чем дольше я живу, тем меньше понимаю.

(Пер. А.Ревича)

Когда-то  
пугливый, темный, сам едва живой  
С закрытыми глазами я пытался  
вести всех умирающих и мертвых  
.....  
Теперь погас ночник  
рука неверная дрожит...

(Пер. А.Ревича)

Если б извлечь из себя, из этой бессильной флейты,  
еще хоть один напев,  
последний,  
прежде чем в землю сложить бедное, дряхлое тело...

(Пер. М.Гринберга)

Опорой остается сама окружающая жизнь, ее столь краткие мгновения радости, ее свет, ее высокая красота.

Нужно быть совсем простодушным, чтобы верить,  
будто нас может спасти синева небес.

Как и у Ру, у Жакоте огромную роль играет пейзаж, но еще более обобщенный, совсем освобожденный от конкретных деталей. Фрагменты природного и психического как бы сплавлены воедино.

Боль пустила желтые жилистые корни  
как у крапивы

(Пер. М.Гринберга)

Картины природы все эмблематичны, это не описание того, что перед глазами, а пронзительная мысль, взметнувшаяся от одного прикосновения взгляда к той или иной точке земной тверди. По-

рой появляется просто «пейзаж» — без малейшей конкретики — как аллегория самой жизни, ее текучести и непрерывности.

Кто принес нас в этот девственный пейзаж,  
ускользающий из лап Времени  
дающий ощущение счастья?

Эта особая поэтическая интонация, стремящаяся к чистоте выразительности, прозрачности поэтической мысли, но одновременно весьма далекая от любого «описания», от «сюжетности» стихотворения или примет «личной истории», просвечивающая сквозь плоть языка, объясняет, почему Жакоте увлекается японскими хайку — именно такой уровень земной философичности был для него в первую очередь приемлем. В 1996 г. вышла книга его переложений хайку (хокку): свое восхищение этой формой поэтической выразительности Жакоте попытается передать, сравнивая автора хокку с Ронсаром, противопоставляя жизненную силу первого холодному совершенству второго: «Ронсар — профессионал, всдомый амбициозной страстью быть лучшим поэтом эпохи. А автор хокку — сразу мудрец и безумец»<sup>32</sup>.

Метафорическими возможностями слова Жакоте пользуется более чем экономно, едва приоткрывая их, целомудренно отстраняя излишества.

Языками бледного огня  
струятся свежие побеги лип.  
Кисть заката на шероховатом холсте земли.

(Пер. М.Гринберга)

Как можно видеть из текстов Жакоте, граница между собственно стихотворениями и поэтической прозой у него весьма зыбкая. Поэтому деление на книги поэтические и книги прозы более чем условно. К тому же в ряде книг стихотворные фрагменты перемежаются с поэтической прозой. Все его книги («Элементы сновидения» — «*Éléments d'un songe*»; «Тьма» — «*L'obscurité*», 1961; «Виды с отсутствующими фигурами» — «*Paysage avec figures absentes*», 1970; «На страницах зелени» — «*Cahier de verdure*», 1990; «Прогулка под деревьями» — «*La promenade sous les arbres*», 1957; «Спустя много лет» — «*Après beaucoup d'années*», 1994) — это те же, что и поэзия, размышления о жизни и смерти, те же обобщенно-философские пейзажи и то же усилие удержаться на уровне «меры» метафорики, которая уже не просто разговорная речь, но и не усложненно-математический дискурс, ставящий как бы стену между пишущим и читающим, отъединяющий Творца от воспринимающего. Критики не раз писали, что Жакоте с одина-



ковым упорством отстраняется и от образа-концепции, и от образа спонтанного.

Он ищет ту форму поэтической речи, которая как бы соответствует особому философски-возвышенному настрою, посещающему человеческую душу лишь изредка. Он не разрешает своей музе опуститься до уровня обыденных описаний, но удерживает ее от слишком «высокого» полета, за которым простому смертному не уследить.

Многие существенные мысли о сути метафоры и поэзии высказаны Филиппом Жакоте в предисловии к сборнику его поэтических переводов. Жакоте, крепко укорененный в общеевропейской традиции, переводил много — Петрарку и Гонгору, Гёте и Леопарди, Рильке и Унгаретти, Яна Скасела и Осипа Мандельштама. Причем сам Жакоте выделяет из общего состава сборника имена, встреча с которыми, как он пишет, «стала самой важной для “него” и как поэта, как переводчика, и как человека» — а именно имена Гонгоры, Рильке, Гельдерлина, Унгаретти и Мандельштама.

Жакоте позволял догадываться, что Мандельштама он переводил непосредственно с русского<sup>33</sup> (возле имени Яна Скасела стоит: «С чешского — через немецкий»). В Мандельштаме Жакоте привлекает голос тончайшей поэзии в «грубых» предметах: «топор, бочка, соль», — вспоминает он. И поражает отказ от гармонического разрешения темы в любом из стихотворений: «Жесткость, напротив, к финалу нарастает»<sup>34</sup>. В сравнении неловко ворочающегося во рту языка с медведем Жакоте ощущает «неукротимую силу», сохраненную поэтом, «как бы его ни топтали»<sup>35</sup>.

Именно размышляя о мастерстве переводчика, о способах передачи «чужих» ассоциаций, Жакоте наиболее определенно формулирует свое отношение к выбору средств художественной выразительности. Он объясняет, почему предпочитает «путь менее эффектный», «одежду будничного дня», чтоб «суть поэзии циркулировала в словах и оборотах, близких каждодневной речи»; это не значит, что надо пренебречь тем, что поэтическую речь украшает; но стоит избегать излишеств, отказываться от «слишком изобретательных находок».

Ведь «нарочитая оригинальность притупляет внимание и, в конце концов, приводит к противоположному результату»<sup>36</sup>.

Жакоте полемизирует с Маттеи как переводчиком — тот, по его мнению, слишком далеко отступает от смысла оригинала, к тому же «хочет, чтобы каждая метафора поражала, каждый элемент строки, фразы был максимально насыщенным». После таких полемических стрел естественно прислушаться, как же в целом Жакоте оценивает опыт Маттеи-поэта, да и вообще как представ-

ляет себе панораму современной поэзии. Эти ответы содержатся в его книгах литературной критики — «Беседа муз» — «Entretien des muses», 1968 и «Тайное соглашение» (более точно — «Тайное взаимодействие» — «Une transaction secrète», 1987).

Весьма существенна там классификация, какую Жакоте дает различным видам герметизма. В одном случае — «непроницаема сама содержательная материя» (Элиот, Рильке); в другом — сложность возникает из-за решения обращаться не просто к разуму, но и к «таинственным слоям сознания» (как в сюрреализме). В третьем варианте (как у «лучших поэтов современности», пишет Жакоте) в истоке темноты — «предпочтение эллипсу и предельному лаконизму мысли». (Названы Унгаретти, Реверди, Шар.) Все эти три вида герметизма Жакоте считает оправданными, и даже «обогащающими»<sup>37</sup>.

Герметизм Маттеи, как и Гонгоры, особого рода — в нем нет внутренней необходимости, но поэт предпочитает сказать о простом «*шпаче*», чтобы «простое» увидеть с неожиданной стороны.

Этот подход тоже в ряде случаев оправдывает себя (Жакоте признается, что под впечатлением образного строя Маттеи, сопротивляясь его обаянию, находится, тем не менее, всю жизнь).

К сожалению, именно на этих путях, по мнению Жакоте, чаще всего возникают «излишества», из-за чего «интенсивность понимания, напротив, теряется»<sup>38</sup>.

Жакоте надеется, что процесс обновления поэтической речи может быть совершенно естественным, без специальных «усилий», без задачи во что бы то ни стало «сделать по-новому». Возникает термин, довольно точно отражающий этот процесс естественного обогащения языка — самосев (*semaison*); мелькает он в стихотворениях, в рассуждениях о целях поэзии и, в конце концов, выбран в качестве заглавия при публикации дневниковых заметок. В 1980 г. вышла первая книга этих записей, а потом и вторая — «Второй самосев. Записные книжки 1980–1994».

В этом вольном дневнике Жакоте больше обращен не к проблемам собственного творчества, но к проблемам общей европейской ситуации и к проблемам рецепции в культуре вообще.

Жакоте принадлежит к поэтам того поколения, для которого болезненный вопрос о специфике «швейцарского» художественного слова был довольно безразличен; они с гордостью считали себя швейцарцами и без особого энтузиазма относились к словесным турнирам литературной критики, называвших их просто франкоязычными; но принадлежность к своей — швейцарской — культуре не вызывала у них обязательного желания определить, чем их манера отличается от манеры французских коллег. Су-

ществует ли такое отличие, им было в достаточной мере безразлично.

В сознании Ваэ Годеля (Vahé Godel, р. 1931) такое безразличие было еще мотивировано дополнительно его происхождением: армянские корни по материнской линии обострили его чуткость, в первую очередь чуткость к разным языкам и разным поэтическим стилям, особую способность рецепции. Тем более, что отец его — известный лингвист Робель Годель — связан был с Пражским кружком и юноша с детства рос в атмосфере «скрещения слов». Собирая впоследствии написанные им литературные эссе в книгу, Ваэ Годель восстал против идеи «эксклюзивного» швейцарского «гения места», исключительности швейцарского опыта и сразу уточнил, что не видит никаких оснований отыскивать «общие региональные черты» в творчестве, например, Маттеи, Жакоте, Троллье, Шаппа<sup>39</sup>.

Годель принимал участие в акциях «конкретной поэзии», увлекался анаграммами, составными, легко различающимися словами (*mots-valises*), но все-таки придавал звучанию стиха гораздо больше значения, чем было то привычно «конкретистам» (воспринятые разные национальные традиции тому тоже, очевидно, способствовали). Не случайно ему так нравилось сближать *song/songe* (сновидение и зонги, песню), а склонность — всегда и где возможно — читать свои стихи вместо того, чтобы просто расположить их на странице — исключительно для глаза — в известном смысле полемична по отношению к программам «конкретной поэзии», настаивавшей на самоценности видимых букв и необходимости искать обновление в типографских играх с пространством страницы. Ваэ Годель назвал один из своих поэтических сборников «Глаз — окно души» («*L'oeil étant la fenêtre de l'âme*»)<sup>40</sup>.

Если искать соответствие этим стихам во французской поэзии, то ближе всего оказываются эксперименты Франсиса Понжа с его «игровыми объектами» (*objet/objet*), с пристрастием к называнию растений, предметов, которое складывается в самостоятельную систему, где вроде бы отсутствует лирический голос автора. Не случаен и интерес Ваэ Годеля к творчеству французского антироманиста, создававшего тексты-ребусы Мориса Роша<sup>41</sup>.

Как и Мориса Роша, Ваэ Годеля — с известной оговоркой — можно отнести к постмодернистским явлениям, о чем свидетельствуют и повышенная самоирония в его текстах, и фундамент их, состоящий из цитаций, чужих мотивов, заимствований: интертекст, сотканный не только из европейских источников.

Эксперименты «конкретной поэзии» представлялись ему полезными и для прозаических жанров. Во всяком случае, свои предпочтения он высказал вполне определенно и вполне естественно присоединился к мнению, что ныне интересно «приключение языка», а не «приключение сюжета». Вспоминая похвалу Малларме, высказанную в письме Эмилю Золя, — «страницы ваших романов листаются сами собой», — Ваз Годель поясняет без обиняков, что для современной литературной эпохи это отнюдь не похвала; книга должна быть интересна, на какой бы странице ее ни открыть; «повествование продолжает находиться в состоянии революции, внимание к языковой материи — вот к чему хорошо бы готовить читателя, поэтому достойна похвалы та книга, «чьи страницы сами собой не листаются», их не хочется побыстрее переверачивать: ведь на каждой из них — этапы таинственного формирования языка... От произведения Годель ждет вовсе не «информации»; он любит, когда «повествование само себя отрицает, ускользает»<sup>42</sup>.

Когда Годеля спрашивали, почему в его книгах так мало «примет эпохи», он пояснял, что важны не «приметы», связанные с датами, конкретными событиями, а «стигматы», которыми для нашего века являются мотивы города, насилия, эротизма, гетто, ГУЛАГа.

Такое восприятие «обстоятельств» — логическое завершение протеста против гиперболизации особого географического «гения места», симптом стремления осмыслить запросы эпохи к искусству в обобщающем плане, поверх границ или национальных особенностей языка.

Представляя себе движение франкоязычной поэзии последних десятилетий в целом, можно прийти к выводу, что оно направляется как бы наличием двух берегов: традиционный, связанный с «почвой», претендующий на «самобытность» и обновляющийся, открытый всем ветрам, всем европейским веяниям. Но крайности в таком противостоянии уже, можно сказать, немодны. Даже приверженцы «конкретной поэзии» (как подтверждает опыт Ваз Годеля) щедро проявляли себя и на иных поэтических «широтах». А те, что тяготеют к «почве», уже давно восприняли — отыскивая и в нем «почвенность» — современный поэтический язык. Морис Шаппа (Maurice Charraz, р. 1917) может яростно «выражать зов почвы», плести «фольклорную нить» и сожалеть, что — увы! — «лицо моей страны меняется быстрее, чем мое сердце», но его имя то и дело возникает среди имен тех, кто способствовал обновлению поэтической речи. Высказывается даже мнение, что сборник Шаппа «Завещание Верхней Роны» («Testament de Haut Rhône»,

1953) предвосхитил эстетический поворот, который связывается с книгами Филиппа Жакоте. Жан Кютта (Jean Cuttat, 1916–1993) или Александр Вуазар (Alexandre Voisard, р. 1930) могут использовать ораторские интонации и попадать в рубрику «ангажированных поэтов», что сразу проецируется на споры вокруг нравственного и эстетического в начале века, но «плотская образность» Кютта, свойственная ему аполлинеровская готовность быть «глоткой Парижа» (в данном случае всех кантонов Швейцарии) или нежелание Александра Вуазара, даже избирая сатирические интонации, «упрощать письмо» (которое критики называют «утонченным»<sup>43</sup>), выводит их на вполне современный уровень поэтического слова.

Жорж Альдас (Georges Haldas, р. 1917) может то и дело возвращаться к термину «реализм»<sup>44</sup>, но еще важнее для него убедить, что «истинный реализм проходит через полосу неясного» (книга «Дом в Калабрии» — «La Maison en Calabres», 1971), что поэту должны быть подвластны перепады «психических состояний». К этой же сфере обращал свой взор Эдмонд-Анри Кризинель (Edmond-Henri Crisinel, 1897–1948), ведущий свою творческую биографию от Жерара де Нерваля и так же ее превзойдя; муки смятенной души считал необходимым выражать и Клод Обер (Claude Aubert, 1915–1972), чьи «неожиданные образы» поражали. Его и Альдаса критика окрестила «проклятыми поэтами», добавляя при этом, что подобное «призвание» для Швейцарии ново<sup>45</sup>.

Если Жана Эркура (Jean Hecourt, 1912–1977) и соотносят с «триумфом гельветической конкретности»<sup>46</sup>, повторяя тем самым мнение, будто Швейцария — страна отличных часов — всегда обращена к деталям, лишена дара обозревать дальние горизонты<sup>47</sup>, облик эркуровской «конкретности» скорее выявляет симптомы «объективной поэзии» в духе Франсиса Понжа, отчего его и называют «одержимым... протозарами, водорослями, кораллами»<sup>48</sup> — причудливыми приметам непознанных миров.

Даже католическая поэзия современной Швейцарии обнаруживает устремленность к каскаду обновляемых понятий и поэтических экспериментов. Это чувствуется и в оппозициях Эдмона Жаннере (Edmond Jeanneret, 1914–1990), с одинаковым неистовством вопрошавшего о смысле Веры и Искусства; и в особом мистицизме Анн Перрье (Anne Perrier, р. 1922), чей лиризм неожиданно подчиняется внутренним требованиям, которые лиризму должны быть чужды: «поэзия строго рассчитанная, мужественная, пронизательная», с полной естественностью «погрузившаяся в вербальный мир», — отчего и невозможно «отделить опыт поэтический

от опыта религиозного, словно слова рождаются из этого неназванного присутствия»<sup>49</sup>.

Исследователи, обобщая тенденции последних двух–трех десятилетий, отмечали ««голод, жажду новаторства», не проявлявшиеся с таким неистовством ранее», и даже допуская, что «подобные эксперименты богаче на уровне творческих планов, чем реализации»<sup>50</sup>, приветствовали это движение к общим культурным горизонтам; все чаще звучит мысль о недостаточности и ущербности позиции, в основе которой настойчивое стремление противопоставлять ценности своей национальной культуры ценностям других культур, играя в приоритеты и предпочтения.

Наиболее значимые художественные высоты современной швейцарской словесности абсолютно все исследователи считают достигнутыми благодаря «встрече новаторских поисков и национальных качеств, обеспечивших восприятие этих открытий»<sup>51</sup>.

Кстати, на почве прежнего пристрастия к «борению идей» в большей степени, нежели борению эстетических критериев, вызрела за последние десятилетия в Швейцарии мощная ветвь литературной критики. Марсель Раймон, Жан Руссе, Жан Старобинский, Жорж Нива, сыгравшие столь значимую роль во всех дебатах вокруг «новой критики» и структурализма, давно завоевали европейский авторитет. И если имена других швейцарцев — Блэза Сандрара, Дени де Ружмона, Поля Зюмтора, Альбера Козна, Альбера Бегена, Филиппа Жакоте наряду с литературоведами Руссе или Старобинским самым естественным образом включаются в истории французской литературы, это свидетельствует все-таки не столько о привычке «аннексировать» наиболее ценное, сколько о самом факте неоспоримого признания значимости творчества данных литераторов, высокой оценке его по критериям общеевропейской культуры современности.

<sup>1</sup> *Monnier J.P.* Littérature romande d'aujourd'hui. Zurich, 1974. P. 2.

<sup>2</sup> *Bémol M.* Essai sur l'orientation des littératures de langue française au XX siècle. Paris, 1960. P. 290.

<sup>3</sup> *Weber-Peret M.* Ecrivains romands 1900–1950. Lausanne, 1951. P. 25.

<sup>4</sup> Кстати, здесь можно коснуться вопроса, редко возникающего при швейцарских «штудиях»: влияние немецкой культуры на франкоязычную литературу Швейцарии и французской — на немецкоязычную. Многие параметры позволяют утверждать, что первое было значительно заметнее, чем второе, отчего некоторые исследователи с известной ревностью констатировали, что «французская поэзия Швейцарии чаще тяготеет к немецкому романтизму, чем к средиземноморской прозрачности» (См. *Weber-Peret M.* Ecrivains romands. P. 207).

<sup>5</sup> Traits. 1945. № 1. Janvier.

<sup>6</sup> Traits. 1945. № 2. Février–mars.

<sup>7</sup> См. в наст. книге главу Е.Е.Моттирони о романской драматургии второй половины XX в.

<sup>8</sup> *Alexandre P. Prierre-Jean Jouve en Suisse // Traits. 1943. № 12–13. Novembre–décembre.*

<sup>9</sup> Poésie 42. № 2.

<sup>10</sup> Je songe a la lueur dont le monde trésaille  
Quand la France au labeur enseigne ses amis

В переводе А.Ревича эти строки звучат так:

И мечтаю в огне, сотрясающем дали,  
Чтобы Франция вновь нас к труду призвала.

(Из современной швейцарской поэзии. 1981)

<sup>11</sup> В переводе А.Ревича:

То, что было жилищем, восстанет из праха.  
Пепел — знаменье новых весенних ростков.  
Край, живущий мечтою, не знающий страха.  
Будь на марше, в заре... и во веки веков.

<sup>12</sup> *Zumthor P. Littérature romande // Mercure de France. 1957. № 112. Août.*

<sup>13</sup> *Cедельник В. Швейцария и ее поэты // Из современной швейцарской поэзии. М., 1981. С. 13.*

<sup>14</sup> *Martinet Ed. Portraits d'écrivains romands contemporains. Neuchâtel, 1954. P. 212.*

<sup>15</sup> *Weber-Perret M. Ecrivains romands. P. 222.*

<sup>16</sup> *Martinet Ed. Portraits... P. 212.*

<sup>17</sup> В том случае, если имя переводчика не указано, подстрочный перевод автора главы.

<sup>18</sup> *Jaccottet Ph. Une transaction secrète. P., 1987. P. 222.*

<sup>19</sup> *Jaccottet Ph. D'une lyre à cinq cordes. Traductions. P., 1997. P. 13.*

<sup>20</sup> *Ibid. P.*

<sup>21</sup> *Ecritures. 1968. № 4.*

<sup>22</sup> *Martinet Ed. Portraits... P. 208.*

<sup>23</sup> *Weber-Perret M. Ecrivains romands. P. 232.*

<sup>24</sup> *Martinet Ed. Gustave Roud et le mystère des mots // Martinet Ed. Portraits d'écrivains romands contemporains. Boudry (Suisse), 1950. P. 205–206.*

<sup>25</sup> *Gustave Roud par Ph.Jaccottet. P., 1968. P. 32.*

<sup>26</sup> *Ibid. P. 13.*

<sup>27</sup> *Roud G. Ecrits. V. 1–3. P., 1978.*

<sup>28</sup> Как известно, вообще в современной Швейцарии призывы вернуться к «национальной целостности», сохранить «самобытность» ныне не встречаются, как правило, поддержки (*Павлова Н., Седельник В. Швейцарские варианты. М., 1990*).

<sup>29</sup> *Gustave Roud par Ph.Jaccottet. P. 7.*

<sup>30</sup> *Jaccottet Ph. D'une lyre à cinq cordes. P. 13–14.*

<sup>31</sup> При указании имени переводчика стихи цитируются по книгам: Из современной швейцарской поэзии. М., 1981; *Жакоте Ф.* При свете зимы. М., 1996; *Жакоте Ф.* Стихи. Проза. Записные книжки. М., 1998.

<sup>32</sup> *Jaccottet Ph.* Seconde saison. P., 1997. P. 198.

<sup>33</sup> Это подтвердил автор предисловия к сборнику его переводов с русского посол Франции в России и друг Жакоте Пьер Морель (См.: *Жакоте Филипп.* В свете зимы. Избранные произведения. М.: Русский путь, 1996)..

<sup>34</sup> *Jaccottet Ph.* D'une lyre... P. 175.

<sup>35</sup> С испытаниями Мандельштама Жакоте соотносит и другие реалии советской действительности — гонения на Пастернака, гибель Цветаевой, лагерная голгофа ее дочери и Шаламова. Необычайно выразительны и сюрреалистические «Сны» на русские мотивы, включенные в книгу Жакоте «Второй самосев» (1997).

<sup>36</sup> *Jaccottet Ph.* D'une lyre... P. 13–14.

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 12–13.

<sup>38</sup> *Jaccottet Ph.* Une Transaction secrète. P. 223.

<sup>39</sup> Годель охотно выступал и в качестве литературного критика. Его перу принадлежит, например, монография «Поэты Женевы и вокруг нее» — *Godel V.* Poètes de Genève et au-delà. Genève-USA, 1966.

<sup>40</sup> Автор пояснял, что избрал эту фразу Леонардо да Винчи, из-за ее продолжения: «...поэтому душа так боится его потерять». Конечно, «глаз» здесь — отсылка к «конкретной поэзии», но пояснение Годеля позволяет интерпретировать глаз и как синоним способности видеть, наблюдать реальный мир, творить поэзию, не отрываясь от осязаемой и «завораживающей» взгляд реальности, — то, что декларировал Франсис Понж (См.: *Anex G.* L'argache-plume 1965–1980. Genève, 1980. P. 102).

<sup>41</sup> *Godel V.* Maurice Roche par les autres. P., 1978.

<sup>42</sup> *Le Sidaner J.-M.* Vahé Godel. Fribourg, 1981. P. 40–42.

<sup>43</sup> *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, vol. 3. Lausanne, 1998. P. 173.

<sup>44</sup> Активное участие Жоржа Альдаса в издании фундаментальной, пользующейся общеевропейским авторитетом классической серии «Золотая ветвь» издательства L'Age d'Homme (руководимой славистом Владимиром Дмитриевичем), его предисловия к книгам Достоевского, Толстого, Чехова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Лескова — это, конечно, подтверждение пристрастия к традициям XIX века, но в нем его влечет предвещание века XX-го.

<sup>45</sup> *Monnier J.P.* Littérature romande d'aujourd'hui. P. 7.

<sup>46</sup> *Tougas Gerard.* Littérature romande et culture française. Paris, 1963. P. 69.

<sup>47</sup> *Sept cent ans de littérature en Suisse romande.* Anthologie établie et présentée par Christophe Calame. Paris, 1991. P. 585.

<sup>48</sup> *Weber-Perret M.* Ecrivains romands. P. 252.

<sup>49</sup> *Jaccottet Ph.* Une transaction secrète. P. 272, 275.

<sup>50</sup> *Bémol M.* Essai sur l'orientation des littératures de langue française au XX siècle. P. 11 (préface).

<sup>51</sup> *Weber-Perret M.* Ecrivains romands. P. 206.



## ГЛАВА 21

### **ДРАМАТУРГИЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ МАКСА ФРИША И ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА**

Считается общепризнанным фактом, что Швейцария, давшая миру великолепных лириков и прозаиков, в области драматургии несколько отстала от других европейских стран. До М.Фриша и Ф.Дюрренматта в швейцарской литературе не было ни одного драматурга, равного им по значимости, а более позднее поколение авторов, несомненно, испытало на себе их влияние. Это влияние стало одной из причин перехода от сугубо реалистического изображения к иррационально-поэтическому. Стремление проникнуть вглубь человеческого сознания в первую очередь решается средствами абсурдного и поэтического театра. Данная тенденция, начавшая развиваться в 1960-х годах, в 1970-х была практически смыта волной реалистических, документальных и исторических пьес, наводнивших сцены швейцарских театров. Такой интерес к истории отнюдь не случаен. Он имеет два основных источника: с одной стороны, это продолжение швейцарской театральной традиции (после войны писались и ставились практически исключительно исторические драмы), а с другой — несколько запоздалая, по сравнению с Францией или Германией, политизация театра, связанная с молодежной революцией в Европе. В Германии напряженная атмосфера, царившая в обществе, очень быстро сказалась на театре. Кроме того, его политизация была подготовлена творчеством Б.Брехта, почитание которого в 1960-е годы достигло апогея. Все это вылилось в многообразие театральных форм: документальный театр, «новый народный театр», кабаре, цирк, уличная драма, театр-мультимедиа и пр. Возможно, в силу обособленности Швейцарии общественное движение затронуло театр в гораздо меньшей степени, нежели в Европе. Возможно, этому были и другие причины, но приходится констатировать, что он не представляет собой такой широкий спектр жанров и имен, как немецкий. Если просмотреть репертуар швейцарских

театров с 1970 г., то бросается в глаза, что при большом количестве писателей в стране число постановок пьес швейцарских драматургов чрезвычайно мало по сравнению с пьесами зарубежных авторов. Это заставило швейцарских критиков задаться вопросом: «Случайно ли то, что после Дюрренматта и Фриша не существует ни одного швейцарского драматурга их ранга?»<sup>1</sup> По их мнению, лишь немногие швейцарские писатели имеют шанс привнести в драматургию всего немецкоязычного ареала нечто новое.

Одним из наиболее оригинальных, плодovitых и популярных драматургов является Хансйорг Шнайдер (Hansjörg Schneider, р. 1938). В своих драмах он использует исключительно швейцарский материал (альпийские легенды, мифы и исторические события), так как он сам ощущает себя не просто автором, а именно швейцарцем со свойственным швейцарцу чувством болезненной любви к родной стране, чьи «города мертвы, а люди — рабы». Каждое произведение для него — это погружение во внутренний мир «швейцарской души».

К драматургии Шнайдер обратился в начале 1970-х годов, во время студенческой революции. Тогда он работал журналистом и с нескрываемой симпатией относился к происходящим событиям («Не верь тому, кому за тридцать»). «Когда я писал мою первую пьесу, я жил во время перелома. Все казалось возможным... Надежда разумно обустроить мир определяла наши мысли»<sup>2</sup>, — писал он. Первая пьеса Шнайдера «Изобретатель» («Der Erfinder», 1970) представляет собой главу швейцарской истории в один из переломных моментов ее развития. Время действия пьесы — ноябрь 1917 г., место — деревня Цюггелинген и близлежащий промышленный город Баден. В пьесе Шнайдер воспроизвел реальные события, отдав дань документальному театру. Только первые две пьесы\* изображают реальные события, подкрепленные историческими свидетельствами (как правило, это пресса того времени, которую Шнайдер тщательно изучал). В примечании к «Изобретателю» он пишет: «Данная история основана на рассказах моего отца и на газетных статьях того времени. Зачитываемые персонажами тексты из газет, за исключением текста о столкновении в Цюггелинге, аутентичны. Я брал их преимущественно из “Freen Aargauer” и “Aargauer Tagesblatt”»<sup>3</sup>. Прочие пьесы Шнайдера представляют собой литературный вариант легенды или мифа. В отличие от Петера Вайса, классического пред-

---

\* Вторая драма, «Brand von Uster» (1975), посвящена швейцарскому восстанию ткачей в начале XIX в. Переработка одноименной драмы Якоба Штутца (1801–1877).

ставителя документального театра, Шнайдер не ставит своей задачей буквальное отражение реальных событий, так сказать, сценическое оформление исторического процесса. Его пьесы — это всегда реакция на современность. «Каждая книга и каждая пьеса — это кожа, которую я сбрасываю и оставляю. А на мне постоянно вырастает новая», — писал он<sup>4</sup>. В этом отношении Шнайдер следует традициям сугубо швейцарского театрального жанра — «отечественной» драмы («das vaterländische Schauspiel»).

К данному жанру относятся тексты, которые базируются на исторических событиях или определенной ситуации в Швейцарии, отражают актуальное для текущего момента политическое или общественное состояние. «Отечественная» драма стремится повлиять на сложившуюся ситуацию с целью изменить ее. Ее критика направлена в основном на швейцарцев, их образ жизни, моральные и политические установки, их безбожие и подверженность всяческим влияниям, их неспособность пойти на компромисс. Расцвет «отечественной драмы» пришелся на XIX в., а ее закат на 20-е годы XX в., тем не менее как жанр она продолжает существовать до сих пор, но, естественно, в несколько модифицированном виде. Характерный пример представляет собой комедия Урса Видмера «Жанмер» («Jeanmaître», 1992), написанная по следам достаточно громкого в Швейцарии процесса над швейцарским военным, которого обвинили в шпионаже в пользу СССР. Несмотря на то, что его вину не смогли доказать, никто в ней не сомневался, и Жанмер просидел в тюрьме достаточно долгий срок. Урс Видмер предлагает свою версию этого события. На фоне реальных событий он изображает двух абсолютно нереальных персонажей — ангелов, посланных на помощь Жанмеру. Такая ситуация в общем-то типична для постмодерного театра. «С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью»<sup>5</sup>. Видмера мало интересует реальность, и его герой не имеет почти ничего общего со своим прототипом. Видмер обыграл эту достаточно скользкую для Швейцарии ситуацию, используя миф о Швейцарии как самом справедливом в мире государстве, где абсолютно все «имеют равные права» («Даже у нас не так», — жалуется ангел). Миф о Швейцарии как о стране всеобщего благоденствия и равноправия очень популярен в мире. Швейцарским писателям никак не удается его поколебать, хотя практически каждый автор

касается его в своем творчестве. Как правило, Швейцарию сопоставляют со страной общепризнанного деспотизма, чаще всего с Россией («В конце концов, мы живем в свободной Швейцарии или в царской России, что национальный совет все решает за нас?»<sup>6</sup>) или СССР, как у Видмера. «Жанмер» является целенаправленным разрушением мифа о справедливости швейцарских законов. Таким образом, при сохранении основных положений данного жанра «отечественная» драма в конце XX в. превращается в «антиотечественную», так как современные авторы, в отличие от своих предшественников, смотрят на жизнь более пессимистически и уже не верят в возможность исправить этот мир.

Идея постоянного превращения добра в зло\* в значительной мере отличает пьесы Шнайдера от швейцарского «отечественного» театра. Шнайдер практически не описывает общество, он пытается проанализировать состояние человека, стоящего вне его, непохожего на обычных, «нормальных» людей. Тема инаковости и неприязненного отношения окружающих к непохожему на прочих человеку легла в основу «Изобретателя»\*\*. Пессимизм отличает пьесы Шнайдера от немецкого документального театра, где личность является гораздо более цельной и способна изменить ход истории или повлиять на ее развитие. В чем-то Эмиль очень напоминает персонажа экзистенциальной драмы. Ему одному среди всех героев пьесы присуще ощущение внутренней свободы, сосредоточенность на одной идее с целью усовершенствовать мир. Для него не существует тех моральных установок, которыми живут его соседи. Он единственный из деревни не ходит в церковь, потому что не верит в Бога, не заботится о семье, оставляя жену и сына буквально умирать от голода, не раздумывая может убить человека, который покусился на его машину. Чтобы исправить несправедливость, социалисты прибегают к восстанию; им противостоят крестьяне, уверенные, что благополучие мира — в экономии, трудолюбии и послушании, но это действия коллективные. В отличие от них, все, что говорит или делает Эмиль, всегда индивидуально. Он один в состоянии понять ценность и глубину

---

\* Изобретатель Эмиль Бёгли пытается создать машину, способную ездить «на своих собственных рельсах», для перевозки тяжелых грузов. Но такие машины, танки, уже созданы и используются отнюдь не в мирных целях. Узнав об этом, Эмиль кончает жизнь самоубийством.

\*\* На ту же тему написаны «Хлеб и вино» («Brod und Wein», 1973) и «Телячья шкура» («Das Kallbsfell», 1978), но они отличаются по манере написания. Если «Хлеб и вино» скорее напоминает драму насилия, то «Телячья шкура» представляет собой драматический вариант барочного романа Гриммельсгаузена о приключениях Симплициссимуса.

человеческой личности («Каждый человек представляет собой нечто особенное, только не все это видят»<sup>7</sup>). Он отторгает от себя социум так же, как социум отторгает его («Люди не принадлежат друг другу. Если они принадлежат друг другу, они умирают»<sup>8</sup>). Другими словами, из Эмиля Бёгли вышел бы великолепный образец героя экзистенциальной драмы, но Шнайдер в обрисовке его образа ограничился простой схемой. Поэтому характер этого персонажа лишен глубины и многозначности, свойственной героям Сартра. Он не выбирает между бунтом и отказом от собственной личности, даже не думает об этом. Его внимание полностью поглощено созданием машины. В пьесе есть еще один «пленник идеи», стоящий вне социума, — сумасшедший, который всю жизнь занимался тем, что толкал тележки, так что в его лексиконе осталось только одно слово «толкать». Подобный «двойник» несколько снижает образ главного героя, делая его смешным. Поэтому возникает желание рассматривать фигуру Эмиля Бёгли как пародийную по отношению к литературе экзистенциализма, но сам Шнайдер смотрел на это проще. «Мне было интересно описать, как человек, неспособный лгать вместе со всеми, абсолютно одинокий и не находящий выхода из сложившейся ситуации, может окончить свою жизнь и что с ним сделает общество», — говорил писатель в одном из интервью<sup>9</sup>.

У Шнайдера есть еще одна пьеса, явно соотносящаяся с экзистенциализмом, — «Милый Августин» («Der liebe Augustin», 1979). Заглавный герой — достаточно известный полумифический персонаж, который во время страшной чумы 1679 г. ночевал в ямах с трупами, но остался невредим. Ситуация чумы хорошо известна читателю по одноименному произведению А. Камю. Шнайдер создает атмосферу, близкую к той, которую описал французский писатель. Чума возникает как конкретная и всеохватывающая угроза, приносящая с собой тотальное отчуждение, разрушение мира вообще и отношений между людьми в частности. В «Августине», как и в «Изобретателе», ставится проблема самоубийства. Как известно, эта идея была одним из основных вопросов философии Камю. Человек, который не может смириться с абсурдностью жизни («чумой»), должен уйти из нее, так как другого мира все равно не существует. Экзистенциалистская цепочка «абсурд — бунт — самоубийство» представлена в пьесе, но отнюдь не на образе главного героя, а на образе влюбленной в него девушки. Фигура Августина довольно комична, да и разговоры, которые ведут умирающие один за другим персонажи, явно не способствуют ощущению трагизма. По существу, трагичен здесь только один образ Сюзанны. Все же остальное воспринимается как наглядный

пример «черного юмора». Сам образ Августина из-за скудости его языка, отсутствия каких-либо чувств и реакций на окружающее кажется взятым из комиксов. Августин, описанный Шнайдером, разительно отличается от бродячего певца-музыканта XVII в. Вообще, одной из основных черт драматического творчества Шнайдера является то, что практически все его герои, несмотря на свою принадлежность другим историческим эпохам, — современные люди. Они мыслят современными категориями, ведут себя соответственно нормам современной морали, употребляют густо современные выражения.

Наиболее интересной с этой точки зрения является его пьеса «Соломенная кукла» («Sennentuntschi», 1972), современная переработка альпийской легенды, вариант Франкенштейна в женском облике. Альпийская легенда о соломенной кукле имела лишь одно значение — человек не должен уподобляться Богу, ибо это уподобление для него губительно. В интерпретации Шнайдера события приобретают сексуальную окраску, что кардинальным образом меняет общий смысл. В пьесе, согласно художественной манере Шнайдера, альпийские пастухи стародавних времен превращаются во вполне современных (судя по лексике и по мировоззрению) молодых людей, склонных к гомосексуализму, а сделанная ими соломенная кукла — в куклу из секс-шопа. Все это способствует восприятию пьесы как иллюстрации к фрейдовскому психоанализу: Мария как бессознательное, олицетворяемое демоном в женском облике, сексуальная фрустрация, страхи и желания. Несколько ироничное отношение к теории Фрейда, своеобразная игра в психоанализ вообще свойственна драматургии всего немецкоязычного ареала в XX в., включая немецкую, австрийскую и швейцарскую литературы. Момент игры делает подобные пьесы необычайно привлекательными для современного зрителя. Возможно, поэтому «Соломенная кукла» — третья по счету пьеса — была поставлена первой и пользовалась наибольшим успехом.

Как правило, все герои Х.Шнайдера — провинциалы из низших или средних слоев общества, которые призваны не только рассмешить зрителя, но и вызвать некоторое критическое сочувствие. В описании персонажей и условий их жизни (еда, темы разговоров, игра в карты, непременно присутствующая в каждой пьесе) Шнайдер приближается к конкретной действительности, что дало повод немецким литературоведам повесить на его драматургию ярлык «критической народной драмы». Но творчество Шнайдера гораздо шире этого определения. Помимо вышперечисленных признаков «Народного театра», его пьесам свойственны аллегорические преувеличения, пришедшие из эпического те-

атра зонги, несоответствие высказываний персонажа историческим условиям его существования, вызывающие «эффект отчуждения», элемент игры. Нужно отметить, что такое жанровое разнообразие, какое представляет собой творчество Х.Шнайдера, нельзя найти практически ни у одного из современных швейцарских драматургов, редко отступающих от выбранной ими однажды манеры письма.

Исключением из этого ряда может быть, пожалуй, только Урс Видмер (Urs Widmer, р. 1938), отношение к которому у театральных критиков весьма неоднозначное. Одни сомневаются в его способности создать нечто кардинально новое и говорят, что его пьесы все время обещают зрителю что-то оригинальное, но в последний момент эта оригинальность куда-то незаметно ускользает. Другие выделяют его из общего ряда швейцарских драматургов, называя лучшим автором после М.Фриша и Ф.Дюрренматта. Действительно, его драмы получили наибольший европейский резонанс. Возможно, это произошло потому, что Видмер в своем творчестве не замыкался исключительно на швейцарской тематике и не писал исключительно исторических пьес, следуя традициям швейцарского театра. Пожалуй, ему одному из современных швейцарских драматургов удалось уловить и передать не поддающееся однозначному толкованию ощущение современной эпохи, ее неотделимые друг от друга трагизм и комичность, постоянное ожидание конца и одновременно надежду на возрождение. «Земная история сейчас похожа на зловещую воронку, и мы, кажется, есть тот последний песок, который засасывается в эту дыру. И тем не менее: хотя пьеса обыгрывает понятие конца, речь в ней идет о начале. Вместо зловещих предзнаменований лучше попытаться, очень робко, начертать на стенах слова надежды»<sup>10</sup>. То, что Видмер написал о своей пьесе «Новый Ной» («Der neue Noah», 1984), можно с полным правом отнести и ко всему его творчеству.

К драматургии Видмер обратился в 1970-х годах. Его первая пьеса «Долгая ночь детективов» («Die lange Nacht der Detektive») была поставлена в 1973 г. Она представляет собой остроумную интерпретацию распространенной детективной литературы, превратившейся в своего рода «тривиальный миф». Всему творчеству Видмера (и не только драматическому) свойственно пародирование тривиального, или повседневного, мифа, в какой бы форме он ни выступал: бульварная литература, известные исторические персонажи, культура еды, расхожие представления о чем-либо и, конечно, язык, и, конечно, масс-медиа. Тривиальные мифы, как определяет их сам писатель, являют собой «застывший, редуцированный слепок с того, что мы называем действительностью. Три-

виальный миф одномерен и примитивен и ничего не скрывает за своей красивой оболочкой. Он не подвержен изменениям и строго придерживается status quo. Он реакционен, и это единственное, что в какой-то мере выглядит в нем политическим»<sup>11</sup>.

Следующая пьеса была написана четыре года спустя. «Непал» («Nepal», 1977) по стилю и тональности сильно отличается от «Долгой ночи детективов». Ее вообще сложно назвать комедией, настолько затхлым, прогнившим и зачумленным предстает в ней мир. В ней Ханс и Хайнц мечтают о таинственной и недостижимой стране Непал, где все люди обретают счастье. Это самая грустная комедия Видмера, «пьеса о нашей свободе, о постоянной надежде на счастье, способное реализоваться, о разлуке, прощании, старении, о нашей коллективной способности выживания и прежде всего о том, как одиночки все больше и больше растворяются в обществе (чья промышленность все больше и больше определяет, кто, где и как должен жить)»<sup>12</sup>.

Пьеса была написана на диалекте. Она вообще не имеет варианта на литературном немецком языке. Такова была творческая установка автора — попытаться «заставить актеров говорить на сцене так, как говорят жители того города, где ставится пьеса»<sup>13</sup>.

В зависимости от города текст комедии переписывался с учетом языковых норм именно этого места. «Многовариантность» комедии «Непал» — одно из проявлений тех языковых экспериментов, которые с середины 1960-х годов стали характерным признаком швейцарской литературы и которые заключаются прежде всего в стремлении писать на швейцарском диалекте. Почти все авторы (за исключением Адольфа Мушга, никогда не отступавшего от норм литературного немецкого языка, Дитера Форте и Генриха Хенкеля, немцев по происхождению) создавали по два варианта одной пьесы (немецкий и швейцарский). Превращение швейцарского диалекта в литературный язык связано с отторжением немецкого как «языка технократов и буквоедов»<sup>14</sup>. Отто Вальтер в своем романе «Как бетон прорастает травой» невозможность писать по-немецки объяснял следующим образом: «Я начинаю предложение и знаю, как оно должно звучать, потом я записываю его, и в процессе письма внезапно возникает какой-то барьер, какое-то стеснение — и я могу писать только так, как мы говорим. Или вообще никак»<sup>15</sup>.

На сцене видмеровского театра живут «посторонние» люди, не сумевшие вписаться в современную жизнь. Они пытаются найти себе место в вихре постоянно меняющихся событий и не успевают. Характерной чертой художественного творчества Видмера является его способность к одной проблеме подходить по-разному.



Если в «Непале» тема неустроенности человека в мире разработана в сугубо романтическом ключе, то в следующей его пьесе «Стэн и Олли в Германии» («Stan und Olli in Deutschland», 1979) он рассматривает ее под другим углом. Зритель может проследить за стремительным падением знаменитых в 1930-х годах американских комиков Стэнли Лауреля и Оливера Харди из рая в ад и за их кратковременной остановкой на земле, где они опять пытаются включиться в общий ритм жизни, а именно, устроиться на работу, чтобы иметь возможность «пойти в ресторан и съесть много гамбургеров, выдавив на них много-много кетчупа, и выпить много-много-много колы»<sup>16</sup>. Как и Ф. Дюрренматт, У. Видмер большое внимание уделяет тому, как и чем питаются его персонажи. Но к описанию процесса еды он подходит несколько по-другому. Этот процесс интересует Видмера как часть современной культуры общества, где кофе пьют уже не из чашки, а из пластикового стаканчика. Даже ангелы из другой его комедии «Жанмер» («Jeanmair», 1992) предпочитают амброзию не в чистом виде, а непременно с картофелем фри (pommes frites).

Комедия о приключениях Стэна и Олли представляет собой новый поворот в обыгрывании тривиального мифа. Вся пьеса полностью состоит из расхожих представлений о разных сторонах жизни. О том, что у всех ангелов есть крылья и нимбы, а у Бога длинная белая борода, что все полицейские тупы, а в Германии едят исключительно сосиски и пьют пиво.

Особую роль в творчестве Видмера играет клишированный язык, подчеркивающий цитатность мышления современных людей, и ироническое отношение к «продуктам цивилизации». Телевизор для мужчины заменяет любимую женщину («Все понятно» — «Alles klar», 1987), а телефон вносит в жизнь такую неразбериху, что выпутаться из нее кажется вообще невозможным. Люди и без того не в состоянии понять друг друга. Они недослышат, недопонимают, путают слова. Пьеса «Все понятно» полностью построена на смысловых противоречиях и каламбурах, которые являются характерной чертой художественного стиля Видмера.

О языке произведений Урса Видмера критики писали очень много и опять-таки неоднозначно. Его упрекали в том, что у него паратаксис явно преобладает над гипотаксисом\* и предельно

---

\* Многие теоретики постмодернизма считают, что преобладание сочинительной связи над подчинительной в художественных текстах соответствует «общему представлению постмодернистов о равновозможности и равнозначности, эквивалентности всех стилистических единиц» (Ильин И. Постмодернизм. М., 1998. С. 162).

простая лексика. «Видмер не является ни словотворцем, ни акробатом синтаксиса»<sup>17</sup>. Стиль Видмера в немецком литературоведении принято обозначать как «стиль детского письма». «Урс Видмер пишет предложения, о которых я с удовольствием думаю. В них есть очарование, напоминающее мне очарование детских сочинений», — отмечает Хуго Диттбернер<sup>18</sup>. Такого рода языковая редукция свойственна многим швейцарским драматургам второй половины XX в., для которых она одновременно являлась программой и продуктом, экспериментом и необходимостью. Концепция языковой редукции появилась в 1960-х годах и была тесно связана с политической ситуацией. Как писал Отто Ф. Вальтер, «в то время бытовало требование: пишите так, чтобы вас понимали рабочие»<sup>19</sup>; «книга, которую не понимает интеллигентный рабочий (ein intelligenter Arbeiter), не имеет абсолютно никакой ценности»<sup>20</sup>. Языковая редукция отражает стиль жизни «простых» людей в «простом» языке. Наиболее показательны с этой точки зрения творчество Генриха Хенкеля и Герберта Майера, писавших о рабочих и для рабочих. В отличие от языковой редукции, выполняющей политическую функцию, в драматургии Видмера она является своеобразной концептуальной формой минимализма, создает ощущение атомизированной действительности.

Как отмечалось выше, в швейцарском театре с конца 1960-х годов сосуществовали две ярко выраженные тенденции: исторической и поэтической пьесы, причем роль последней в конце 1970-х и 1980-х годах значительно усилилась, в то время как документальный театр практически сошел со сцены, а те исторические пьесы, которые писались в этот период, заметно отличаются от прежних. Даже Дитер Форте, работавший исключительно с историческими документами, в своих пьесах начал прибегать к мистике и иносказаниям; а Генрих Хенкель, решивший не изменять своему жанру, перестал писать вообще. Драматургии 1975–1990 гг. свойственна аполитизация и эстетизация, возвращение к субъективности, постреволюционная меланхолия и безнадежность.

Как правило, поэтическая линия в швейцарском театре связана с интерпретацией старой легенды или мифа: альпийская легенда у Х. Шнайдера, аккадский эпос Гертруды Лейтенеггер, лирическая сказка о жизни мадам Тюссо у Юрга Федершпиля и библейский миф у Видмера («Новый Ной»). Современному человеку, как и любому, живущему на рубеже эпох, свойственно ощущение скорого конца, надвигающейся катастрофы, не несущей с собой ни решения, ни ответа. Поэтому и судьбы протагонистов в литературе того времени заканчивались трагически. Но в отличие от вышеназванных драматургов, Урс Видмер пишет не о конце ста-

рого мира, а о начале нового. Несмотря на лирическую тональность, значительно усиливающуюся к концу пьесы, «Новый Ной» представляет собой комедию ситуаций\* с типичным для Видмера набором художественных приемов: пародирование массовой культуры (кино, популярные песни), описание типичного для немецкой семьи обеда, полное непонимание персонажами друг друга. В современной литературе предметы быта часто мифологизируются, являются аллегорией человеческих чувств. Видмер «одушевляет» их: компьютер сжирает, переваривает и отрыгивает огромное количество данных, рычит и прыгает по сцене («Стэн и Олли»); Бог из седого старца с длинной седой бородой и мегафоном в руке («без него меня ни один человек не воспринял бы всерьез») превращается в обыкновенный телекс, который в современной жизни действительно стал подобен богам, так как его поломка вполне может привести к торможению жизненного процесса, а распоряжения, распечатываемые им (часто абсолютно бессмысленные), побуждают людей действовать.

Урс Видмер стоит особняком в ряду швейцарских драматургов, так как, с одной стороны, он не разделяет увлеченность своих соотечественников историей, его больше интересует настоящее или будущее, а с другой — ему чужд трагический пафос, свойственный практически всем представителям поэтического направления в швейцарском театре.

А вот типичными представителями швейцарского театра можно с уверенностью назвать Адольфа Мушга и Герберта Майера, унаследовавших традиции послевоенной швейцарской драматургии. «Пьесы принадлежат нашей эпохе, так как они обращаются с сильными мира сего, вошедшими в анналы истории, без парализующего разум уважения; с другой стороны, эти пьесы благодаря своей непреодолимой тяге к историзму, к прошлому... все еще остаются в плену XIX в.»<sup>21</sup> Это было написано о творчестве М.Герча, достаточно известного драматурга 1930–1940-х годов. Но с таким же успехом эту фразу можно отнести и к драматическому творчеству Мушга и Майера.

Нужно признать, что драматургия Адольфа Мушга, безусловно, крупнейшего швейцарского прозаика после Фриша и Дюрренматта, не пользовалась такой популярностью, как пьесы его знаменитых предшественников. Первая пьеса Мушга «Румпель-

---

\* Жанр комедии ситуаций в общем-то не свойствен творчеству Урса Видмера. Его больше занимает языковая сторона драматического произведения. Действие же играет второстепенную роль, только как следствие непонимания того, что говорят персонажи. Исключениями являются комедии «Новый Ной» и «Все понятно».

штильц» («Rumpelstilz», 1968) была выдержана в той же тональности, что и его прозаические произведения. Герои пьесы живут в атмосфере непонимания, но это непонимание другого уровня, нежели у Видмера, где оно ограничивалось языковой сферой. Персонажи Мушга одиноки, заняты исключительно своими проблемами и не желают вникать в проблемы других, пусть даже родных им людей. «Румпельштильц» — это единственная пьеса Мушга, действие которой отнесено к XX в., но по форме ее можно отнести к более давнему времени. Сам жанр пьесы, обозначенный Мушгом как «мещанская трагедия» («ein kleinbürgerliches Trauerspiel»), абсолютно нетипичен для XX в. Да и сама пьеса построена по принципу комедий Мольера или Лессинга, где индивидуум, поглощенный своей идеей, отторгается обществом. Во французском обществе XVII в. или в Германии XVIII в. это казалось смешным. Общество тогда было монолитом, и человек без видимых причин не имел права выделять себя из него. Как правило, все герои комедий того времени — мнимые больные, и задача общества заключена в том, чтобы помочь им вылечиться, а задача комедии — чтобы запечатлеть данный процесс. Мушг тоже изображает такого ипохондрика. Но здесь уже нет общества, способного наставить его на путь истинный, каждый сам по себе. Одиночество героя обостряется осознанием крушения всех юношеских надежд. Критики восприняли «Румпельштильца» как социальную сатиру, и Мушг в каждом интервью не устал опровергать эту идею. «Я думаю, что “Румпельштильц” явился скорее опытом свободного падения, чем сатирой... Меня интересовал портрет человека, который так и не научился обуздывать свои претензии к жизни. Он предается воспоминаниям о своей несостоявшейся революционной деятельности и казнит себя, постоянно думая о несуществующей болезни — по меньшей мере в этом он представляет собой особую разновидность среднего человека»<sup>22</sup>.

Все драматическое творчество Мушга косвенно связано с идеей революции. Две последующие его драмы «Воодушевленные Гете» («Die Aufgereagten von Goethe», 1970) и «Вечер Келлера» («Kellers Abend», 1975) непосредственно посвящены описанию революционной ситуации в Европе в XIX в. Но смысл подобного описания заключен не в буквальном отражении реальных событий, а в попытке риторической конструкции действительности XIX в. Что же касается сугубо исторических пьес, то к ним он относился довольно негативно. «Исторический факт в зависимости от того, как я его использую, может наполняться разным содержанием, как вымышленное событие. Я не в состоянии распознать степень фиктивности этих фактов и поэтому документальный

театр считаю недоразумением»<sup>23</sup>. Мушг неоднократно писал, что для автора, работающего с историческим материалом, важно изобразить не его, а свое отношение к нему. «Я утверждаю, что автору пьесы о Лассале интересно не то, кем этот Лассаль был в действительности, а то, кем он мог бы быть»<sup>24</sup>. Для Мушга неважно было изобразить место Лассалья в истории рабочего движения в Германии. Его интересовал стиль жизни и мыслей этого человека, его манера общаться с людьми. «Того, кто считает, что театр служит источником информации, можно упрекнуть в предъявлении чрезвычайно высоких требований к театру и в том, что он путает сцену с литературным или академическим подиумом»<sup>25</sup>. Стремясь как можно точнее отразить действительность, Мушг зачастую нарушает театральные законы\*. Зигфрид Мельхингер, немецкий театральный критик, по этому поводу писал: «У Мушга есть юмор и удачные идеи, но он ничего не понимает в театре»<sup>26</sup>. Вообще, ни одна пьеса Мушга — и уж тем более «Вечер Келлера» — не имели успеха, хотя бы отдаленно сравнимого с успехом его романов.

В отличие от Адольфа Мушга, драматургия в творчестве Герберта Майера занимает центральное место. Первая его пьеса «Die Barke von Gowdos» была поставлена в Цюрихе в 1954 г. В ней уже были обозначены все основные мотивы и художественные приемы, свойственные ранней драматургии Майера: развитие социального конфликта (больше всего в этот период Майера интересует проблема взаимоотношений отцов и детей), следствием которого явился принцип антитезы в изображении персонажей. С одной стороны, поколение родителей, любыми путями стремящееся к благосостоянию (эта форма жизни символизируется огромным количеством разнообразных дорогостоящих предметов). С другой — молодые люди, которые противопоставляют самодовольному обществу свой идеализм. Именно они имеют шанс начать новую жизнь.

Первые драмы Майера\*\* не пользовались популярностью. Более интересным является другой этап его драматургии, к которой Майер вернулся в 1970-х годах. Следующая его пьеса «Злая игра» («Rabenspiel», 1971), построенная по принципу «игра в игре», представляет собой интерпретацию повести Ф.Дюрренматта «Авария», но акценты в ней расставлены по-другому: посрамленным в конечном итоге оказывается главный герой Гредер, а не

---

\* Например, в «Вечере Келлера» на сцене постоянно присутствуют все одиннадцать персонажей пьесы.

\*\* «Йонас и норка» («Jonas und der Nerz», 1959), «Король Бомак» («Der König von Bomako», 1960).

«судейская коллегия». Но популярность Майеру принесли его историко-биографические пьесы, посвященные знаменитым личностям швейцарской истории: художнику Карлу Штауффер-Берну (1857–1891), основателю организации «Красный Крест» Анри Дюнану (1828–1910) и писателю Ульриху Брекеру (1735–1798)\*. В отличие от многих авторов, писавших исторические пьесы, Майер практически не пользовался документальными источниками. Его прежде всего интересовала ситуация, в которой человек одновременно является и преступником, и жертвой. Основным событием жизни каждого из его трех героев как раз и стала такая ситуация.

Вообще, специфика швейцарского театра 1970-х годов проявилась в первую очередь не только в небывалом подъеме документального театра, но и в том, что каждый автор на суд публике предложил свое понимание этого жанра. Но ни одна историческая пьеса не имела такого бешеного успеха, каким пользовалась комедия Дитера Форте «Мартин Лютер и Томас Мюнцер, или Введение в бухгалтерию» («Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung», 1970). Пьеса произвела сенсацию и за короткое время была поставлена более чем на 30 театральных сценах Европы. Она оказала на протестантский мир такое же действие, как «Наместник» Рольфа Хоххута, поставленный за семь лет до нее, на католический. Драматургия Форте представляется попыткой отграничиться от Петера Вайса, попыткой представить историю шире, чем это позволяют сделать документы. Сам Форте заявлял, что его больше не устраивает общепринятая трактовка истории Реформации: «Документальный театр всегда меня раздражал. И я начал писать пьесу. Я хотел доказать, что можно, не искажая даже незначительных фактов, повернуть всем известную историческую картинку так, что в итоге получится занимательная пьеса»<sup>27</sup>. В его изображении Мартин Лютер превратился в алчного, завистливого ретрограда, а Реформация стала лишь способом окончательного разделения капитала между банкиром Фуггером и Римской католической церковью. Действие в пьесе постоянно прерывается сценами составления баланса и подсчетом выручки, которую получал Фуггер после проведения каждой реформы. Самым ярким противником реформ является Лютер, заявляющий, что мнение о нем как о реформаторе — «выдумки журналистов». В результате Реформации доход Фуггера составил 1000%.

Успех пьесы объясняется не только тем, что она удачно вписалась в контекст царящего в Европе настроения\*\*, но и ее сценич-

\* «Stauffer-Bern» (1974), «Dunant» (1976), «Bräker» (1978).

\*\* 1970 год — кульминация студенческой революции в Швейцарии.

ностью, тем, что ее было легко ставить и интересно смотреть. Фридрих Луфт писал: «Форте чувствует театр. По язвительности и попаданию в цель язык его комедии можно сравнить только с языком пьес Дюрренматта»<sup>28</sup>. Форте не изображает характеры. Все его персонажи — это марионетки чуждые какой-либо рефлексии, символы социальных институтов, которые они представляют. Они изъясняются на смеси современного жаргона, лексики теологических текстов и бухгалтерских документов, поэтому их речь похожа на развернутый каламбур, и даже невероятно длинные монологи слушаются очень легко. Некоторые монологи в драматургии Д.Форте занимают шесть–семь страниц и по композиции и смысловой законченности представляют собой микродрамы, жанр, который в 1970-х годах достиг максимального расцвета.

У немецкоязычного театра появился «новый автор». Таким было общее и несколько поспешное, мнение немецкоязычной критики, так как ни одна из написанных Форте впоследствии пьес не повторила успех «Мартина Лютера», хотя (или потому что) они дальше развивают ту же тему «бухгалтерии». Уже на материале швейцарской истории Д.Форте пишет продолжение «Введения в бухгалтерию» под названием «Введение в цивилизацию», где он опять пародирует математизацию мира, господство цифр, являющееся причиной непрекращающихся конфликтов. В основу пьесы положена история Анри Дюнана\*, причем Форте рассматривает ее под тем же углом, что и Г.Майер: Дюнан является одновременно и преступником («Современные лазареты относятся к современным средствам ведения войны... Вы сделали за нас часть работы»<sup>29</sup>), и жертвой (в результате своих благодеяний Дюнан превратился в клошара). Но в отличие от Майера, Форте делает акцент именно на его виновности и расчетливости. В этой комедии Форте попытался дать широкую панораму общественной жизни XIX в.: промышленная революция, колониализм, биржи, Парижская коммуна и т.д. Такое обилие событий и персонажей буквально задавили пьесу, так что развернутые монологи, так органично вписавшиеся в композицию «Мартина Лютера», здесь кажутся необычайно утомительными, а отточенные каламбуры, свойственные первой пьесе Форте, превратились в довольно навязчивые и однотипные афоризмы: «Политика — это продолжение коммерции, но другими средствами», «Как известно, Земля вращается не вокруг Солнца, а вокруг Бухгалтерии», «Деньги — единственная

---

\* Фигура Анри Дюнана, основателя Красного Креста и лауреата Нобелевской премии, была очень популярна в швейцарской драматургии 1970-х годов. Помимо Д.Форте, свои пьесы ему посвятили Г.Майер и В.Вейдели.

настоящая религия» и пр. Кроме того, в драме слишком явно чувствуется влияние Брехта. Несмотря на это, критика приняла ее довольно благосклонно и в 1978 г. за комедию «Жан Анри Дюнан, или Введение в цивилизацию» («Jean Henry Dunant oder Einführung der Zivilisation») Дитеру Форте была присуждена литературная премия. Только Петер фон Бекер писал: «Новый автор, “полемический талант”, который, казалось, после первой пьесы “Мартин Лютер & Томас Мюнцер” подавал большие надежды, умер вместе со второй пьесой “Дюнан”»<sup>30</sup>.

Третья\*, достойная внимания пьеса Форте «Лабиринт снов, или Как голова отделяется от тела» («Das Labyrinth der Träume oder Wie man den Kopf vom Körper trennt», 1983) положила начало новому этапу его драматургии. Он отказался от интерпретаций истории, развивающейся только в силу экономических причин, и попытался уйти от внешнего во внутреннее, изобразить лабиринты души. Душу он выбрал не самую простую — душу Адольфа Гитлера. От прочих произведений, посвященных Гитлеру, эту пьесу отличает попытка не только показать становление немецкого лидера, но и проанализировать фашизм как эстетический феномен. Форте изображает Гитлера как художника, поглощенного своим чудовищным проектом («Покорить народ можно только с помощью искусства. Речь идет о священном благе нации»<sup>31</sup>). Д. Форте об этой драме писал следующее: «Фантазия о вечной попытке убежать из карцера собственного сознания в “лучший” мир, преображенный искусством и ложными мифами. Ноктюрн о душе человека, представляющего свой мир как тюрьму, против которой он восстает, тем не менее воздвигая все новые и новые тюрьмы»<sup>32</sup>.

В своем позднем творчестве Форте абсолютно уходит от реальности, погружаясь в область мифов, изображая темный запутанный лабиринт и живущего в нем Минотавра, человека со звериной душой. В 1980-е годы поэтическая тенденция, опиравшаяся на мифологизм и ориентированная на глубокий анализ человеческой души, в швейцарском театре практически вытеснила документальное и реалистическое направление. В числе тех драматургов, кто вынужден был уйти из театрального мира, так как их творчество уже не вызывало интереса у зрителей, оказался и Генрих Хенкель (Heinrich Henkel), один из самых популярных швейцарских авторов 1970-х годов. Его первая пьеса «Красильщики» («Eisenwich-

---

\* На самом деле, эта пьеса по счету была не третья, а пятая, но «Белые черти» («Weiße Teufel», 1872), «Cenodoxus» (1972) и «Смерть Каспара Гаузера» («Kaspar Hausers Tod», 1979) были поставлены всего по одному разу.



ser», 1970), выдержавшая свыше восьмидесяти постановок (включая радиопьесы и телефильм), вошла в число лучших драм десятилетия. Дополнительной рекламой Хенкелю послужило то, что он сам до 33 лет работал маляром. Пьеса о мире рабочих, написанная самим рабочим, в 1970-е годы была, как говорится, просто обречена на успех. Сконцентрировав внимание на социальных вопросах, Г.Хенкель тем самым заполнил нишу, пустовавшую в швейцарской драматургии, так как, кроме Герберта Майера, который перестал писать социальные драмы еще в начале 1960-х годов, эта проблематика мало кого интересовала\*. Поэтому дебют Г.Хенкеля произвел настоящий фурор в швейцарском театре. За «Красильщиками» последовал «Перекур» («Frühstückspause», 1971), «Олаф и Альберт» («Olaf und Albert», 1973) и др. В них Хенкель достоверно (поскольку он сам это пережил) изображает монотонную жизнь рабочих, иногда доводящую до отупения. Их разговоры тоже максимально приближены к действительности и напоминают репортажи с места событий. В отличие от достаточно символических персонажей Д.Форте, герои драм Хенкеля очень реалистичны: типичны и в то же время индивидуальны. У каждого из них свой характер, свое мнение, свои привязанности и предрассудки.

В начале 1980-х годов Хенкель продолжает заниматься проблемой «маленького человека», но его интересуют уже не внешняя жизнь рабочих и условия их труда, а отношения между людьми. Основными мотивами его творчества становятся одиночество, потерянности, обманутые надежды, сближение абсолютно разных по социальному статусу людей, которые внезапно осознают, что нужны друг другу («Тихо, Ронни» — «Still Ronnie», 1981; «Увядающая роза» — «Altrose», 1983). Но то, что десять лет назад зрителями воспринималось с восторгом, теперь вызывало скорее негативную реакцию. В начале 1980-х годов критики называют пьесы Хенкеля «реакционными по их политической тенденции». Связано это, конечно, не с тем, что художественный уровень поздних пьес ниже. Наоборот, они гораздо глубже и интереснее, чем ранние. Но коренным образом изменилась функция театра\*\*. Он перестал быть посредником и пропагандистом политических идей и лозунгов, вернул себе роль автономной знаковой системы. В нем возобладали антинатуралистические тенденции. В пьесах герои уже не дейст-

---

\* В Германии, напротив, в середине 1970-х годов социальная проблематика была наиболее популярна. Ей занимались почти все крупные немецкие драматурги — Хорват, Крёц, Шперр, Фассбиндер, Дорст и др.

\*\* В данном случае речь, конечно, идет не только о швейцарском, но о европейском театре вообще.

вуют, они страдают и терпят поражения. Авторы интересуются больше не жизнью, а смертью, болезнью и разрушением.

Смерть и разрушение стали основными мотивами творчества Юрга Федершпиля. Они были обозначены уже в первой его пьесе «Братские чувства» («Brüderlichkeit», 1977). Тематика произведений Федершпиля очень похожа на тематику драматургии Томаса Бернхарда. Практически все персонажи Т. Бернхарда — калеки, неспособные двигаться самостоятельно. Их жизнь наполнена ожиданием смерти, как и неподвижные восковые фигуры Федершпиля надеются и вместе с тем боятся, что их когда-нибудь расплавят.

Абсолютно другое ощущение мира свойственно Гертруде Лёйтенеггер (Gertrud Leutenegger, р. 1948). Ее, напротив, пугает и отталкивает все застывшее и неподвижное. «Моя тема заключается в том, что у меня ее нет... Вокруг каждой зафиксированной мысли мир затвердевает, а я боюсь застывших вещей»<sup>33</sup>. Поэтому тема ее драмы «Прощай, счастливого пути» («Lebewohl, Gute Reise», 1980) трудноопределима. Она представляет поток ассоциаций, мозаику мыслей и настроений. Жанр пьесы обозначен как «драматическая поэма», и в основу этой поэмы положен миф о Гильгамеше и его путешествии в поисках вечной жизни. Основная черта драмы — неопределенность как базовый принцип ее строения. Но сквозь эту неопределенность просвечивает противостояние мужского и женского начал: Гильгамеш как символ мужественности, разрушитель традиций, противопоставлен женскому началу, олицетворяемому образами блудницы и богини Иннаны. В контексте литературы конца XX в. творчество Гертруды Лёйтенеггер выглядит достаточно необычно. Ей чуждо то настроение конца света, которое определяет творчество почти всех современных авторов. Понятие постмодернизма не интересует ее, впрочем, как и прочие «-измы». Сфера ее интересов — глубины человеческого сознания, вырастающего из первобытных представлений о том, что есть жизнь и что есть любовь. Не случайно в основу своего произведения она положила самый древний на земле эпос. «Творчество Гертруды Лёйтенеггер нужно воспринимать на фоне поэтики любви, стремящейся к абсолютному»<sup>34</sup>.

Исследованию глубин человеческого сознания посвятил свое творчество и Юрг Ледерах (Jürg Laederach, р. 1945). Он пытается найти новые возможности для изображения различных форм сознания. В 1978 г. была поставлена его первая монодрама «Учительница сулит негритянке горячие слезы» («Die Lehrerin verspricht der Negerin wärmere Tränen»), которая сразу принесла ему известность. В ней обозначилась основная тема его творчества —

язык как выявление психологического состояния человека. Драматургия Ледераха пользовалась большим успехом еще и потому, что удачно ложилась на популярную в то время концепцию Лакана о бессознательном как структуре языка. Монодрама представляет собой монолог, посвященный конфликту эмоционального мира человека и внешней необходимости соблюдать определенный порядок жизни. Монолог развивается по спирали с повторением одних и тех же выражений и ситуаций и иллюстрирует собой явление, которое Лиотар называл «скользящим означающим». Так глубоко погружаться в научный психоанализ в общем-то не очень свойственно швейцарской литературе, в отличие от французской. Швейцарские авторы предпочитают просто обыгрывать его основополагающие понятия (Х.Шнайдер, Д.Форте, Г.Лейтенгер).

Таким образом, швейцарская драматургия конца XX в. представляет собой достаточно пеструю картину жанров и направлений, которые вписываются в общую тенденцию развития европейского театра. Это сказалось в первую очередь на возрастании зрительского интереса к пьесам швейцарских драматургов. Некоторые из них, например, Урс Видмер, Дитер Форте и Генрих Хенкель, получили общеевропейское признание, правда, несравнимое с успехом драматургии Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта. Но большинство авторов еще остаются неизвестными для широкой публики, что связано с некоторой замкнутостью их интересов исключительно на швейцарском материале (Хансйорг Шнайдер, Герберт Майер).

Одной из причин интереса к швейцарскому театру внутри страны стала тенденция писать пьесы на швейцарском диалекте. Подобная тенденция обращения к диалекту существует и в немецкой драматургии, но там она привязана к определенному жанру — жанру «критической народной пьесы». В швейцарском театре диалект используют практически повсеместно. И если в довоенном и послевоенном театре он был неотъемлемой принадлежностью жанра народной комедии, то теперь он играет роль поэтического языка. Многие авторы считают, что только так можно передать малейшие оттенки чувств и настроений «швейцарской души». В конце XX в. диалект стал одним из важнейших выразительных средств поэтического театра наряду с «методом языковой неуверенности» («Methode der sprachlichen Verunsicherung»), который заключается в том, чтобы «все переименовать». Этот метод предполагает манипулировать значением слова, наделяя его новыми смыслами.

Поэтическое направление в швейцарском театре стало развиваться с появлением драматургии Фриша и Дюрренматта. Оно могло принимать разные формы: от комедий с использованием художественных средств театра абсурда (У.Видмер, Ю.Федершпиль) до фантазмагорий (У.Видмер «Цюст, или Хвастун»\*, Д.Форте) и лирических поэм (Г.Лейтенеггер). Поэтическое направление в театре в 1980-х годах значительно усилилось, потеснив на сцене исконно швейцарский жанр — жанр исторической пьесы.

В XX в. в Швейцарии интерес к документальному театру (и особенно такой его разновидности, как историко-биографическая драматургия) был достаточно велик. Но эта традиция, берущая начало еще в XIX в., довольно сильно трансформировалась в конце XX. Стало важным изобразить не реально существовавшую личность и происходившие события, а отношение к ним людей XX в., их ощущение прошлого. Часто какая-нибудь идея, свойственная современной культуре, изображалась на историческом материале. Например, очень важной темой для швейцарской литературы стала тема человека, который одновременно является и преступником, и жертвой, наиболее яркое выражение нашедшая в творчестве Ф.Дюрренматта и присутствующая в драматургии практически всех швейцарских авторов. Кроме того, спецификой швейцарского документального театра можно назвать его способность синтезировать совершенно несовместимые вещи: реальные исторические документы и игру. Речь здесь в первую очередь идет о Д.Форте и У.Видмере, которые, строго придерживаясь фактов, на их основе строят совершенно иную реальность.

В отличие от немецкого, швейцарский театр, если не считать Ф.Дюрренматта, уделяет мало внимания социальной проблематике пьес. Несмотря на политическую ангажированность драматургии в 1970-х годах, это направление представлено только творчеством Г.Хенкеля.

В конце XX в. изменилась жанровая система. Культурологи неоднократно отмечали, что литература XX в. склонна к малым формам, в отличие от XIX в., где большой объем произведения считался его достоинством. Эта тенденция не обошла и театр. В 1970-х годах начинают бурно развиваться малые театральные формы: одноактные пьесы, картины, сцены, кинематографичес-

---

\* Данная пьеса Видмера кажется исключением в его творчестве. Она не обладает каким-либо различимым смыслом. Используя в пьесе художественные приемы театра абсурда, Видмер тем не менее не сохраняет его эстетику. «Все происходящее на сцене можно назвать глупой шуткой... Он (Видмер) друг не глубокого смысла, а прикошета» (*Rühle G. Unsinnspiel // Theater heute. 1981. Н. 4.*)

кие коллажи и монодрамы. К ним обращались многие швейцарские драматурги. Некоторые пьесы, в том числе одноактная пьеса Г.Хенкеля «Перекур» и монодрама Юрга Ледераха «Учительница сулит негритянке горячие слезы», вошли в число лучших пьес десятилетия.

Монодрама Ледераха интересна еще и тем, что она наглядно демонстрирует изменение социального статуса персонажей в современной драматургии. Если еще несколько лет назад героями пьес были в основном рабочие и их антиподы — буржуа, то теперь на сцене появились так называемые «белые воротнички», учителя, секретари, домохозяйки, менеджеры (У.Видмер «Тор Dogs», 1992).

Все это вписывается в общую картину развития западноевропейского театра. Вообще, нужно отметить, что современные швейцарские драматурги в своем творчестве больше ориентируются на новые тенденции в европейском театре, нежели ищут свои пути в драматургии, как Фриш и Дюрренматт. Исключением из этого правила могут считаться Х.Шнайдер и У.Видмер, драматургия которых, сохраняя связь с европейским театром, остается глубоко швейцарской, что, по мнению Х.Шнайдера, есть самая сложная задача для швейцарского писателя.

<sup>1</sup> *Burri P.* Das Sprechtheater im Aufbruch der siebziger Jahre // Das Theater — unsere Welt. Luzern; Bern, 1980. S. 66.

<sup>2</sup> *Ebenda.* S. 4.

<sup>3</sup> *Schneider H.* Der Erfinder // Stücke. Zürich, 1992. S. 95.

<sup>4</sup> Цит. по: Hansjörg Schneider // Kritisches Lexicon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). S. 2.

<sup>5</sup> *Исаев С.* Как всегда — об авангарде. М., 1992. С. 7.

<sup>6</sup> *Schneider H.* Der Erfinder. S. 102.

<sup>7</sup> *Ebenda.* S. 123.

<sup>8</sup> *Ebenda.*

<sup>9</sup> *Schneider H.* Ich bin ein Schweizer Autor — das ist ein schweres Handicap // Theater heute. 1974. H. 1.

<sup>10</sup> *Widmer U.* Nepal. Der neue Noah. Frankfurt am Main, 1986.

<sup>11</sup> Цит. по: Urs Widmer // KLG. S. 4.

<sup>12</sup> *Widmer U.* Nepal. Der neue Noah.

<sup>13</sup> *Widmer U.* Nepal. Frankfurt am Main, 1977.

<sup>14</sup> *Schwarzenbach R.* Songen mit dem Hochdeutschen // Schweizer Monatshefte. 1983. Nr. 12.

<sup>15</sup> *Walter O.F.* Wie wird Beton zu Gras. Reinbek, 1979. S. 53.

<sup>16</sup> *Widmer U.* Stan und Olli in Deutschland. Alles klar. Frankfurt am Main, 1987. S. 29.

<sup>17</sup> *Koetzle M.* Urs Widmer // KLG. S. 2.

<sup>18</sup> *Ebenda.* S. 2.

<sup>19</sup> *Lüdke M. W.* (Hrsg.). Nach dem Protest — Literatur im Umbruch. Frankfurt am Main. 1979. S. 113.

<sup>20</sup> *Diggelmann W. M.* // Amman G., Bucher W. (Hrsg.) Schweizer Schriftsteller im Gespräch. Bd. 2. Basel, 1971. S. 75.

<sup>21</sup> Цит. по: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. München, 1980. S. 401.

<sup>22</sup> *Burckhard C.* Max Gertsch zum 65. Geburtstag // Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. S. 401.

<sup>23</sup> *Sauter J.-H.* Gespräch mit Adolf Muschg // Sinn und Form. 1982. H. 2.

<sup>24</sup> Theater heute. 1972. Sonderheft.

<sup>25</sup> *Spectaculum.* Bd. 23. Frankfurt am Main. 1975. S. 311.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Theater heute. Sonderheft.

<sup>28</sup> *Forte D.* Es geht nicht um Theologie, sondern um Geld // Theater heute. 1972. H. 2.

<sup>29</sup> KLG. Dieter Forte. S. 2.

<sup>30</sup> *Forte D.* Jean Henry Dunant oder Die Einführung der Zivilisation. Frankfurt am Main. 1978. S. 59.

<sup>31</sup> *Becker P. von.* Das Ende eines Theaterautors // Theater heute. 1978. H. 5.

<sup>32</sup> *Forte D.* Das Labyrinth der Träume oder Wie man den Kopf vom Körper trennt. Frankfurt am Main. 1983. S. 11.

<sup>33</sup> KLG. Gertrud Leutenegger. S. 2.

<sup>34</sup> *Ibid.* S. 8.

## ГЛАВА 22

### ГЕРХАРД МАЙЕР

Герхард Майер (Gerhard Meier) — один из самых своеобразных швейцарских писателей «второго ряда». Он родился в 1917 г., в деревне Нидербипп, кантон Берн, начал писать поздно. Лишь когда ему подошло к пятидесяти, был напечатан первый сборник его стихов «Трава зеленеет» («Das Grass grünt», 1964). Через несколько лет вышло в свет собрание его малой прозы («В моей деревне дождь» — «Es regnet in meinem Dorf», 1971). Долгие годы он не решался сделать писательство своей профессией, работал на ламповой фабрике в своей деревне. Как доказывает все, им написанное, в эти годы он много и упоенно читал. Лишь постепенно определилось его особое восприятие жизни и соответственно характер и стиль его творчества. В книгах Майера заметен след многих художественных открытий XX в. Но, соприкоснувшись с ними, он шел своей дорогой.

В 1974 г. вышла книга прозы Майера, озаглавленная «Другой день» («Der andere Tag»). Как и его ранние стихи, эту прозу отличает внимание к деталям. Как и в первой его прозаической книге, текст распадается на многочисленные зарисовки и размышления, их отличает та же точность наблюдения. Но произошло и существенное изменение. То, что было в первых книгах почти дневниковым откликом, лишилось личного характера. Сказанное и рассказанное отодвинулось, стало опосредованным. Распадающаяся на фрагменты проза Майера напоминает «Заметки» выдающегося швейцарского писателя старшего поколения Л.Холя (т. 1, 1934, т. 2 — 1944). Внимание к обыденной жизни роднит его и с характерными тенденциями швейцарской прозы конца 1960-х — начала 1970-х годов (П.Биксель, Л.Ент в немецкоязычной, М.Сент-Элье, К.Коломб во франкоязычной литературе). Их общим прообразом может считаться французский «новый роман» — К.Симон, Н.Саррот, М.Бютор. Но тяготеющая к конкретности швейцарская проза гораздо более лирична. Лирична она и у Герхарда Майера. Неслучайно ему была присуждена в 1983 г. премия имени Петарки.

Художественная материя «Другого дня» — поток чьей-то речи. Это именно поток — он неостановим. Но это именно поток речи, а не поток сознания (в нем нет непосредственности застигнутых на полпути мыслей). Манеру Майера пробовали сопоставлять с манерой Томаса Бернхарда. Для этого есть известные основания. Главное в прозе Бернхарда так же, как и у Майера, непрерываемый поток речи. Но характер речи у Майера другой: в нем нет напора и мощи, характерных для произведений австрийца. Это речь «робкая», интимная и камерная<sup>1</sup>. Есть и другие важные отличия: речь у Майера обращена к другому, она предполагает присутствие двоих, причем собеседник (что невозможно у Бернхарда) дружески расположен к говорящему и обладает с ним сходным опытом. Правда, диалог этот, как и у Бернхарда, особого рода: он не имитирует разговор, нет даже простого деления на говорящего и слушающего. Лишь изредка внимательный собеседник роняет одно-два слова. «Другой день» — зачаток особой «тихой» формы диалогического общения — основной структуры прозы Майера.

В «Другом дне» много размышлений на различные темы, впечатлений от прочитанного и увиденного, например, от картин Сутина, живописи Пикассо, от мелочей и событий текущей жизни. Постепенно становится ясно, что говорящий и слушающий — пожилая супружеская пара где-то в провинции (писатель часто отдает предпочтение этом возрасту), старающаяся припомнить прошлое и осмыслить текущую жизнь. Но не только возраст героев придает этой прозе тайную элегичность. На первых же страницах появляется формула, повторенная затем многократно: «как, наверно, сказал Каспар Катерине». Рассказанное одним включается в пересказ другого. Этот «другой» (другая) так и не появляется на сцене, как не появляется во плоти и Каспар. Но роль Катерины чрезвычайно важна. Рассказ и высказанные в нем суждения лишаются благодаря ее скрытому присутствию категоричности и натиска, столь естественных для говорящего «от себя». В тексте появляется некая нерешительность: между говорящим и сказанным становится посредник, прямая речь *post factum* переводится в несобственно-прямую — форму, которая остается существеннейшей для автора.

Первый роман Майера называется «Посещение» («Der Besuch», 1974). Элизабет Пульфер, написавшая о Майере проницательную статью, считает «посещение» важнейшим мотивом его творчества<sup>2</sup>. Ситуация посещения имеет для автора значение встречи, возможного диалога, но и значение неизбежности расставания. Этот автор, не склонный видеть в жизни иррациональ-



ное, в то же время всегда помнит о ее крае, конце, о том, что «все мы гости на этой земле».

Больной герой романа ждет посещения в больнице. О том, что никто не приходит, читатель догадывается не сразу. Разворачивается сцена приема гостей со стереотипными репликами, угощением, вопросами детей, расспросами о здоровье. Эта сцена рождает следующую — случившегося когда-то совместного похода в гости. И, наконец, сцену еще одного посещения; в своем доме гостей принимает пребывающий теперь в больнице человек. Лишь на последних страницах выясняется, что все это продукт его воображения. Остро выражено чувство одиночества, присутствующее — подспудно или явно — и во всех произведениях Майера, и способность одиночества творить себе собеседника. По существу ситуация фантазирующего в одиночестве героя — это и ситуация всякого пишущего человека, писателя.

Наиболее драматично одиночество во втором небольшом романе Майера «Прямой, как стрела, канал» («Der schnurgerade Kanal», 1977). Это записки смертельно больного человека, которые он ведет за несколько дней до самоубийства. Их читательницей позднее оказывается любимая героем женщина, приехавшая на недолгий срок, гостьей, на родину в Швейцарию. В записках о ней не упоминается ни словом. Одиночество так глубоко, что все внимание человека сосредоточено на предметах в комнате, бликах света, шумах и звуках, проникающих с улицы, фрагментах ландшафта, отражающегося в подвешенном на шнурах качающемся зеркале. В следующее, главное и самое обширное произведение Майера — трилогию «Баур и Биндшедлер» — отсюда перешли и внимание к предметам, с которыми будто можно завязать связи, и присутствие невысказанного — «зоны молчания», и поток речи, в данном случае поневоле письменной. Но в трилогии реализовалась и тайная жажда встречи, определив ее главную сюжетную ситуацию, а вместе с ней и суть замысла.

Трилогия «Баур и Биндшедлер» («Baur und Bindschädler» — «Остров мертвых» — «Toteninsel», 1979; «Бородино» — «Borodino», 1982; «Баллада о снегопаде» — «Die Ballade vom Schneien», 1985) объединяет в себе два трудно соединимых начала: ее отличает широкий охват жизни и в то же время намеренная скудость, неполное этой охваченной жизни присутствие. Оба качества лежат в основе замысла и проявляются как в построении, так и в темах книги.

Скудость обозначена ослабленностью сюжета — свойством всех произведений Майера. Ситуация сводится к разговорам между двумя пожилыми людьми, когда-то проходившими вместе

военную службу. В первой части они бродят, гуляя, по улицам Ольтена. Во второй — Биндшедлер гость в доме Баура. В третьей части Биндшедлер гостит в больничной палате, где умирает Баур.

Действующие лица не описаны. Обозначены лишь сопровождающие разговор движения, жесты, т.е. только то, что привлекает внимание собеседника. Баур останавливается, завязывает башмак, вертит в руках сухой лист и т.д. В поле зрения обоих — улицы маленького городка и его окрестности с их красками и звуками. «Повернули на бульвар, ведущий вдоль Аары к Ольтену. По крайней мере до Тримбахского моста и ближней улицы вдоль бульвара стояли буки, а непосредственно вдоль воды — дубы, клены, акации, иногда каштаны и грабы. И с трудом удавалось прогнать образы индейцев на каноэ. Чайки, дикие утки, нырки, лебеди и лодки оживляли поверхность воды». Увиденное вокруг для Баура — импульс к воспоминаниям и речи. Его собеседник Биндшедлер в первой части романа слушает, размышляет, внимательно смотрит на все вокруг (процитированный выше отрывок — его впечатления), постоянно повторяются лишь его слова «сказал Баур» (вспомним: «как, наверное, сказал Катерине Каспар»). В этом самом крупном произведении Майера (420 страниц печатного текста) нет, таким образом, ничего, кроме непрерывного потока речи одного и мыслей другого. Поздняя осень, почти зима, маленький городок, двое идут, один говорит, другой слушает.

Реализовалось то, что — как возможность — присутствовало в прежних произведениях Майера: двое встретились, начался разговор. Непрекращающийся разговор подается в произведении как нечто само собой разумеющееся, естественное, сопровождающее весь путь человека, столь же органичное, как и другое занятие героев — ходьба. Они идут, меряют землю шагами. Биндшедлер ходит и по балкону больничной палаты, где умирает Баур. Ходьба, разговоры...

Баур рассказывает о десятках судеб, о множестве не изгладившихся из памяти книг (Пушкин, Толстой, Фонтане, Пруст, Р.Вальзер, Й.Рот), любимой музыке (Шопен, Шостакович), живописи, но и запомнившихся пейзажах, деревьях, птицах, зверях, разных странах — Франции, России, Израиле. Он одарен жадной и цепкой памятью. Помнит слова какого-то неприметного человека, помнит, например, как его шурин Фердинанд произнес: «Я не допущу, чтобы мои вишни шли в рост». Или как приехавшая навестить его родителей родственница упала в лужу и тут же стала стирать во дворе под струей воды свою юбку. Помнит сотни как будто бы ничего не значащих мелочей. Однажды Баур увидел девочку с куклой в руках, которую то догонял, то обгонял осенний

лист. Позже эта сцена всплывает в его воспоминаниях как волшебный танец с тремя участниками, как разговор, который — как это возможно лишь в детстве — девочка ведет с куклой и ожившим листом. В сущности, вступает в разговор со всем живым и мертвым и Баур. Он говорит не только с Биндшедлером. Он обращается к умершим: «На земле осень, Фердинанд», к ставшим ему близкими деревьям, к домам родного города, которые тоже, как он думает, проходят свой путь — живут, стареют, исчезают с лица земли. Соль жизни, считает Баур, — это поэзия. Поэзия — это связи. Так возникает в книге ее широта. Именно во взаимосвязях, в широте свободных сопоставлений — «от цветов и бабочек до системы планет» — видела особенность прозы Майера Герда Цельтнер<sup>3</sup>. Именно этим, как и сосредоточенностью на воспоминаниях, Майер, несомненно, обязан творчеству Пруста. Однако в его книгах не менее заметно и противоположное начало — узость, оскудение жизни. «В набросках Майера спрятана элегичность, — писал о прозе писателя Вернер Вебер, — жалоба на то, что отнято»<sup>4</sup>.

Баур силится удержать преходящее — звезды над Иерусалимом, красоту Венеции, ее звуки, запахи, шершавую влажность ее стен. Время повествования едва движется. Но каждое лицо и каждая судьба запечатлены в памяти Баура по крайней мере в двух точках — на взлете и в гибели. Так же присутствует в произведении и история — Наполеон времен его блестящих побед и гибель его армии в снегах России.

Снег — символ смерти. Зимой гибнут деревья — в памяти Баура им придано равное с людьми значение: они тоже участники и свидетели жизни. «Баллада о снегопаде» — название последней части трилогии, в которой умирает сам Баур.

Ненавязчиво и тихо звучит в этой книге жалоба на то, что все живое преходяще. Герой силится удержать жизнь. Он то и дело возвращается то к одному, то к другому из прожитых им лет. Память, а то и фотографический аппарат фиксируют мгновение. Но исчезновение неотвратимо. Подчиняющая себе всю трилогию диалогическая форма имеет для автора поэтому экзистенциальный смысл. В ней по-своему преломляется то трагическое противоречие богатства и скудости жизни, о котором уже шла речь.

Диалог имеет в мировой культуре давнюю традицию. В «Диалогах» Платона Сократ выступал как учитель, противоречащий ему собеседник — как побежденный ученик. Диалоги Майера иного назначения и рода: в них нет столкновения разных мнений. Один говорит, другой слушает и воспринимает. Баур будто пере-

дает богатство своей иссякающей жизни Биндшедлеру. Последний включает эту чужую жизнь в свое сознание.

Биндшедлер в романе — человек, о котором не сказано почти ничего. Если о Бауре читатель узнает многое — в его воспоминаниях мимоходом всплывают родительский дом, семья, сестры, брат, родственники, то Биндшедлер так и остается «без корней». О нем сказано лишь, что он железнодорожник. В открытом ассоциациям тексте Майера это указывает, очевидно, на странничество: Биндшедлер — путник. Впрочем, путешественник, путник и пришедший к конечной точке пути раньше него Баур.

В памяти Биндшедлера в разных комбинациях всплывают картины из жизни Баура, из воспринятых другим музыки, живописи, городских и сельских ландшафтов. Во второй и третьей частях трилогии он все чаще дополняет их собственными соображениями, подвергает рефлексии, осваивает. Память Баура находит прибежище в сознании Биндшедлера, первое включается во второе.

Но роль специфической формы диалога этим не исчерпывается. Прямая речь Баура в каждом своем отрывке заключается, как помним, словами Биндшедлера «сказал Баур». Прямая речь первого переводится тем самым в некую отстраненность, становится косвенной. Речь Баура гораздо более незыблема, чем речь Каспара в первом романе, хотя бы уже по причине меньшей условности замыкающей ее формулировки: «сказал Баур» вместо «так, наверно, сказал Каспар Катерине». В трилогии у Баура есть присутствующий на сцене свидетель — слушатель. Факт его речи несомненен. И все же автору, очевидно, важна доля зыбкости в ткани его романа. Та же намеренная неопределенность и во «внутренней речи» Биндшедлера. В цитированном отрывке он ставит форму «повернули» вместо «мы повернули», «удавалось» вместо «мне удавалось». В праве на утверждающее высказывание сомневается и Баур. «Биндшедлер, могу ли я это написать? спрашивает он однажды. — Ведь это, может быть, дерзость. Дерзость и просто речь». Разработанная в трилогии форма диалога — прямая речь Баура в сознании и памяти Биндшедлера — предполагает, как это было и в «Одном дне», не напор и «дерзость», но скромность, скованность, сдержанность, недомолвки, пустое пространство, оставленное для заполнения их читателем.

В трилогии Майера с героями говорят предметы. Слово они получают чаще, чем люди, даже чем те, что ближе других к Бауру.

Во второй и третьей частях трилогии лишь немой тенью проходит жена Баура, еще в большем отстранении его сын. Но и в отношении к самим себе герои не менее суровы: в беседе друзей почти отсутствует то, что, казалось бы, в ней естественно — герои

не говорят о собственной своей судьбе. В воспоминаниях Баура меньше всего психологии. В трилогии неоднократно упоминается Марсель Пруст. Но возвращенное время в произведении самого Майера не есть время прожитой и освоенной сознанием жизни: тщательно сохраненные воспоминания будто высушены, будто отрезаны от живущего сейчас человека. Впечатления протяженности прошлого и тем более его смысла и логики не возникает. Воспоминания Баура «точечны». Эта намеренная скупость даже по отношению к самим себе по-своему отражает все то же драматическое противоречие между полнотой и скудостью жизни, которая и остается в конце как печальный итог.

В трилогии это рождает особый характер образности. Целомудренная прозрачность оборачивается оскудением. Преобладают названия, упоминания, перечисления. Разговоры двоих разворачивают поток воспоминаний. Но их глубина создается соположением картин, многие из которых принадлежат не живому миру, а «второй действительности» — миру культуры. Так и девочка, то догоняющая вприпрыжку, то отстающая от сухого листа, приобретает значительность при упоминании о мраморной девочке с флейтой, будто беззвучно сопровождающей танец первой.

Пределы того, что может быть взято от жизни человеком, жестко очерчены. Природа как будто устремлена навстречу людям, она, как неоднократно говорится в тексте, «отдает себя» («gibt sich»). Но сознание может и обойти открывшееся взгляду. Истории многих людей, говорит однажды Баур, оказываются в итоге «такими жалкими». Стиль книги и отражает эту скудость освоенной людьми жизни.

Майер построил свое произведение как плетение со множеством пересекающихся прутьев (именно таким хотел бы видеть свое произведение и мечтавший стать писателем Баур). В таком построении должен действовать принцип соединения и собирания. Будучи упомянутым раз, все возвращается затем в новом положении, получая дополнительное значение и ракурс. Все очевидней становятся и некоторые важные для автора мотивы — прежде всего мотив убывания, иссякания жизни. «Остров мертвых» — так, по неоднократно упоминаемой в книге известной картине Беклина, названа первая часть трилогии. Название не случайно. Скольких бы жизненных историй ни касался разговор героев, все они строятся на соединении трех точек: сообщениях о детстве, решающем повороте судьбы (обычно лишенном особой значительности) и затем неизменно о конце, смерти. Мертвых в воспоминаниях Баура больше, чем живых. Именно они для героя — истинное население этого городка, а, может быть, и земли. Ведь и куль-

тура — музыка Шостаковича, полотна Пикассо, книги Пруста — это уже культура прошлого. Умирает и город, которому уделено наибольшее внимание в трилогии, — Венеция. В настоящем более живо другое — «целлулоидная цивилизация», цветы, которые, падая на землю, не могут стать прахом, обернуться новой жизнью. Майер пишет о будущем, когда, может быть, перестанут течь великие реки — Рейн, Нева, Сена. Когда на земле будет бездействовать закон, который Баур считает одним из главных в мире, — движение, и наступит полная тишина.

В третьей части трилогии наступает зима — время смерти. Снег падает на балкон больничной палаты, где умирает Баур. Биндшедлер читает другу прозу Роберта Вальзера «Зима», а потом отрывок из романа «Якоб фон Гунтен», где герой воображает себя наполеоновским солдатом, умирающим в снегах России. Воспоминания и жизнь постепенно оставляют и Баура.

Но наполеоновский поход в Россию вспоминается в трилогии не только в этой связи. Средняя часть трилогии названа «Бородино». Герои трилогии говорят о Толстом. «Война и мир» воспринимается не только как великое произведение, но и как доказательство неиссякающей силы жизни и в поэтичности девочки Наташи, в другом воплощении — в ее браке, и в столь важном для Баура высоком небе над раненым князем Андреем.

Тема России занимает в трилогии неожиданно большое для швейцарского писателя место. Но ключевым, несомненно, является воспоминание о Бородине — поворотном сражении, после которого начался закат славы Наполеона. Для Майера важно, что Бородино не было победой в привычном военном значении слова. Ему важна мощь, лишенная самонадеянности, сила, скрывающаяся в слабости. Страдательность, а не агрессия, по-видимому, и привлекают автора в русских и их исторической судьбе. Порой ошибаясь в деталях, автор проявляет широкую осведомленность в прошлом и настоящем России. Он знает о судьбе Шостаковича и пианистки Юдиной. Осведомлен о диссидентском движении и других фактах советской жизни. Важно, однако, что все это для Майера — доказательство живой и действующей души народа. В этом отношении родная Швейцария представляет, очевидно, для автора другую картину: живая сила ее народа в прошлом. В трилогии описан детский карнавал в городе, по которому бродят герои. Карнавал — полное жизни народное празднество. Но маски у детей надеты на затылок, что, очевидно, знаменует собой для автора «сломанное время». «Народа нет больше» — говорится в романе.

Диалогическая форма повествования несет в себе в связи с только что сказанным важный смысл. Двое не только разговари-

вают — живо их «сообщество». О дружбе и любви как о главном звене существования говорит Баур. На фоне отчаяния и одиночества человека частых в современной швейцарской литературе открытые друг другу герои Майера выделяются скромным, но твердым достоинством. Заголовки частей трилогии достаточно мрачны. Но в ее общем названии стоят имена двоих — они не различимы: человек говорит — его слушают.

Баур хотел бы писать, но не уверен, что это ему под силу. Ведя разговор с другом, он «пускает сказанное на ветер». Но тут уместно еще одно осложняющее замечание. Ветер неизменно присутствует в произведениях Майера как постоянный участник его природного мира. Но, как заметил П. фон Матт, ветер у Майера и «создает пространство, через которое проносится»<sup>5</sup>, пространство реальное, но и бесконечное. Ветер, воздух реальный и метафизичны одновременно. Именно поэтому они удерживают в единстве самое отдаленное. Рассказ Баура улетучивается. Что же, однако, держит в руках читатель? — Перед нами запись, сделанная, как можно предположить, Биндшедлером. Ветер уносит не все.

Последнее пока произведение Майера — роман «Страна ветров» («Land der Winde», 1989). В первый раз после смерти Баура Биндшедлер вновь посещает Амрейн, деревню на южном склоне Юрской гряды — этот центр микрокосмоса Майера. На могиле друга он будто снова слышит его речь. Воспоминания возвращаются в разговорах Биндшедлера появившейся теперь на сцене женой Баура Катериной, возвращаются в них и многие упоминавшиеся раньше Бауром лица. Границы между «здесь» и «там», «сейчас» и «тогда» подвижны.

Но как творчество, так и жизнь — не устает предупреждать Майер — непрочны. Широкую известность в Швейцарии получило его стихотворение в прозе, названное «К потомкам»: «Мы оставляем вам: воздух (правда, немного загрязненный), дерево, город, реку (к сожалению, немного грязную), ночь и все маргаритки. Если вы будете, потомки».

<sup>1</sup> *Pulver E.* Dialogisches Erzählen. Zur inneren Struktur der Romane Gerhard Meiers // *Meier G.* Baur und Bindschädler. Roman. Berh, 1987. S. 425.

<sup>2</sup> *Ibid.* S. 427–430.

<sup>3</sup> *Zeltner G.* Das Ich ohne Gewähr // *Meier G.* Der Besuch. Der Schnurgerade Kanal. Bern, 1987. S. 377.

<sup>4</sup> *Weber W.* Zu «Kübelpalmen träumen von Oasen» // *Meier G.* Einige Häuser nebenan Papierrosen. Der andere Tag. Bern, 1987. S. 341.

<sup>5</sup> *Matt P. von.* Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz. München; Wien, 2001. S. 267.

## ГЛАВА 23

### КУРТ МАРТИ

Курт Марти (Kurt Marti, р. 1921) — один из самых видных писателей современной Швейцарии, художник с явно выраженным социально-критическим темпераментом, в творчестве которого политические темы и мотивы звучат острее, чем у большинства других его пишущих соотечественников. Однако «политика» Марти весьма далека от того, что обычно понимается под этим словом; это политика сердца и ума, политика, в которой — как когда-то у экспрессионистов — «человек в центре», а не дипломатия, государственные интересы или общественное устройство. Долгое время он был литератором только «по совместительству», а по основной профессии — протестантским священником, со своим приходом и паствой. Этот род деятельности, без сомнения, во многом определил контуры и своеобразие его творчества, но не перевел его в разряд сугубо «христианской литературы». После выхода на пенсию священника Марти ангажированность сердца и ума в его сочинениях еще более возросла.

Курт Марти пишет стихи, повествовательную и так называемую «малую прозу» (афористические, дневникового типа заметки), выступает как публицист и литературный критик. В каждом из этих жанров Марти разный. В его поэзии господствуют сатира, ирония, скепсис, в прозаических «историях» на передний план выдвигаются сочувствие, сострадание и христианское милосердие, в афористических заметках то и другое образует органический сплав. В книге «Швейцария и ее писатели — писатели и их Швейцария» («Die Schweiz und ihre Schriftsteller — Die Schriftsteller und ihre Schweiz», 1966) Марти-критик одним из первых в своей стране заговорил о конце эпохи «альпийской романтики», о тормозящих развитие литературы путях регионализма и о необходимости решительной «переоценки ценностей» в сфере отечественной культуры. Известны также его книги остропублицистических статей «Пограничное сообщение» («Grenzverkehr», 1976) и «О Господи! Эссе и размышления» («O Gott! Essays und Meditationen», 1986).



Марти-поэт прошел довольно длительную творческую эволюцию, постепенно освобождаясь от ограничений и недосказанностей, которые первоначально налагало на него религиозно-церковное мировидение и связанное с ним словоупотребление. Это освобождение началось с деклараций о праве личности на индивидуальное восприятие и толкование окружающего мира, отличное от навязываемых, в том числе и протестантской церковью, стереотипов мышления, на политическую активность и критику. Оно заявило о себе уже в первых поэтических сборниках «Бульвар Бикини» («Boulevard Bikini», 1958) и «Республиканские стихотворения» («Republikanische Gedichte», 1959) и продолжилось в последующих книгах стихов, которые с завидной регулярностью выходили в издательствах Швейцарии и ФРГ, — «Кино любви» («Liebeskino», 1962), «Стихотворения на полях» («Gedichte am Rand», 1963), «Стихотворения, алфавиты и звуки цимбал» («Gedichte, Alfabeete und Cymbalklang», 1966), «Роза Луи» («Rosa Loui», 1967), «Надгробные речи» («Leichenreden», 1969). Из стихотворений этих сборников видно, как поэт настойчиво пытается «перифункционировать» привычную для него религиозную лексику, избавиться от сковывающей свободу высказывания религиозной догматики. Он по-прежнему остается глубоко религиозным поэтом, но религиозность его подчеркнута антидогматична.

Стихи Марти, начисто лишённые лирической эмфазы, не приемлющие всякого рода «поэтизм», отличаются блеском отточенной мысли, остротой сарказма, резкими гранями антитез, новизной и остротой взгляда на окружающий мир. Наряду со стихотворениями, в которых неблагополучие современного человека трактуется как следствие несовершенства самого миропорядка и человеческой природы, у Марти немало хлестких, агрессивных стихов, конкретизирующих истоки этого неблагополучия и имеющих четкий адресат — общество, в котором живут «лирические герои». В них Марти выступает против социальной несправедливости и слишком очевидного неравенства, против «нехристианского» стремления к господству у одних и странной готовности безропотно подчиняться у других, против прогрессирующего закрепощения личности, стандартизованного мышления, бытовых и политических предрассудков и т.д. В сборнике «Республиканские стихотворения», первом в послевоенной швейцарской поэзии сборнике политической лирики, он высмеивает робкую парламентскую оппозицию, которая «еще только *on* — но уже *позиция*», клеймит лицемерие политиков, предостерегает «маленького человека» от бездумного следования рецептам рекламы и пропаганды.

## ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ МАЛЕНЬКОМУ ЧЕЛОВЕКУ

будь же начеку  
ты у всех в долгу

злойбы дни богаты  
жди подвоха тут  
где нужны затраты  
там тебя найдут

у тебя же хватит  
хитрости вполне  
все по счету платят  
ты один втрое  
деньги есть — деньгами  
жизнью если нет  
всех нас должниками  
сделал этот свет

будь же начеку  
ты у всех в долгу

Перевод В. Куприянова

Другой цикл — «Стихотворения на полях» — возник как «параллельная акция» к еженедельным проповедям в церкви. Хотя эти стихи являются своего рода заметками на полях Нового Завета, относить их без оговорок в разряд христианской лирики было бы неверно: евангельские мотивы здесь решительно модернизированы и приспособлены к осмыслению текущего момента (а в ряде случаев они служат автору лишь отправной точкой для критики тех или иных негативных явлений в современном мире), да и к тому же Марти порой позволяет себе вольномыслие, не слишком согласующееся с его саном священнослужителя:

меня учили (в церкви)  
кто ударит тебя в правую щеку  
тому подставь и левую  
меня учили (на курсах ближнего боя)  
удар противнику между ног  
надежней всего выводит его из строя  
чему же верить?!<sup>1</sup>

Стихотворения цикла — по-своему тоже проповеди, но только особого рода; это — лирические раздумья поэта-гуманиста о несоответствии иных религиозных (и не только религиозных) постулатов требованиям жизни. Марти-поэту важно вырвать своего читателя (или слушателя) из состояния самоуспокоенности, заста-

вить его задуматься над смыслом жизни, внушить ему мысль, что христианское вероисповедание — еще не алиби для тех, кто морально нечистоплотен, кто стремится к материальному преуспеянию любой ценой, забывая о «спасении души» — совести.

Та же идейная и формотворческая установка сохраняется и в сборнике стихотворений «Надгробные речи»: в привычные формы церковного ритуала вкладывается совершенно неожиданное содержание, которое как бы взрывает их изнутри:

что бывает после смерти?  
после смерти приходят счета  
за гроб похороны могилу  
что бывает после смерти?  
После смерти приходят люди  
и спрашивают освободилась ли квартира  
что бывает после смерти?  
После смерти приходят каменотесы  
и предлагают надгробный камень

Почти все стихотворения сборника построены по одному и тому же образцу: цитата из Библии (или указание на нее), еще одна цитата светского содержания, противостоящая по смыслу библейской — в качестве эпиграфа, и далее поэтический комментарий, заключающий в себе не утешение и примирение, а обеспокоенность и вызов. Никаких поэтических картин, скорее лирика мысли брехтовского склада. Размышляя над тем, что бывает после смерти, поэт ни слова не говорит о потустороннем мире, о пребывании покойника «на том свете» (именно этого ждут по привычке от священника), а перечисляет то, что действительно приходит после смерти: счета за ритуальные услуги, претенденты на освободившуюся квартиру, каменотесы, страховка. Поэт оплакивает покойника не потому, что тот был смиренным прихожанином и законопослушным гражданином, а потому что он ни разу не осмелился быть счастливым. В одной из «надгробных речей» звучит почти еретический призыв:

дорогие прихожане  
мы слишком много приказываем  
мы слишком много повинуемся  
мы слишком мало живем

В каждодневной жизни остается все меньше места для веры, надежды и любви, но это еще не повод, чтобы поддаваться отчаянию и парализующему страху. Вопреки всем катастрофам, раз за разом обрушивающимся на землю, поэт уверен: «глубже всего та

могила, в которой погребена сама смерть, ибо у жизни огромное преимущество» («Пустая могила»).

Критический пафос главенствует и в стихотворных сборниках, вышедших в 1970–1980-е годы, — «Морские стихотворения, альпийские стихотворения» («Meeresgedichte, Alpengedichte», 1975), «Нанси Нойяр и компания» («Nancy Neujahr & Cie», 1976), «Запад» («Abendland», 1980), «Терпение и бунт» («geduld und revolte», 1984) и др. Свои лучшие стихотворения он дважды отбирал для сборников, как бы подводящих промежуточный итог его поэтической деятельности, — «И снова сегодня» («Schon wieder heute. Ausgewählte Gedichte 1959–1980», 1984) и «Преимущество жизни» («Der Vorsprung Leben. Ausgewählte Gedichte 1959–1987», 1989). Курт Марти — один из немногих литераторов немецкоязычной Швейцарии (к ним можно отнести также Петера Ленера — Peter Lehner, 1922–1987), которые не изменили своим убеждениям и после спада леворадикального движения в Западной Европе.

Отталкиваясь от унаследованных христианской культурой представлений и образов, Марти сопоставляет их с личным опытом, с чувствами, заботами и страхами нашего современника — западноевропейца. В давно обжитые сферы протестантского мироощущения врывается тревога о возможном саморазрушении рода человеческого, которое опередит второе пришествие, и тогда миру понадобится не мессия, а «археолог небес» — чтобы раскопать следы исчезнувшего «подобия Бога» (стихотворение «Ты — мессия?»). Он откровенно признается, что ему, как и многим другим, страшно в современном мире:

Мне страшно в этом мире  
тебе страшно в этом мире  
в мире, который мы любим

отцы бунтуют  
дети хотят вернуться в лоно  
из которых вышли

женщины рожают  
на потерянном посту

пекари  
подмешивают известь  
в хлеб наш насущный  
(для защиты от стронция 90)

в чреве земли  
роют бункеры  
мы хотим погребенья заживо  
чтобы потом воскреснуть мертвыми

Его же  
погребли мертвым  
а воскрес он  
живым

Поэта возмущает несоблюдение заветов Христа людьми, называющими себя христианами, и в первую очередь теми, кто сеет на земле зло и бедствия. Особенно суровым становится его голос, когда речь заходит о таких пороках, как стяжательство, корыстолюбие, жадность. В Швейцарии нет «царства Божия», говорится в одном из стихотворений, так как «Бог давно уже утратил почву под нашими ногами — она отошла к фирмам по торговле недвижимостью...» Марти и здесь преобразует традиционные мотивы, придавая им современный, актуальный смысл. Так, он неожиданным образом переписывает известную молитву, наполняя ее критическим содержанием:

Хлеб наш насущный  
даждь нам днесь,  
дабы нам не вкалывать  
только за кусок хлеба,  
чтобы нас не шантажировали  
хлебодатели,  
дабы мы не гнули выю  
из страха остаться без куска хлеба

(«Отче наш»)

В другом стихотворении, вошедшем в последний итоговый сборник, он создает, в параллель к «Отче наш», новую молитву под названием «Матерь наша»:

матерь наша  
ты, которую зовут справедливой  
дове́ди в сыне  
до победы дело бедных

матерь наша  
мира взыскующая  
помоги нам свергнуть идолов  
войну и прибыль

Поэт избегает патетической стилизации, мечтательности, стонит лирического мифотворчества. В его стихах воспроизводится «голая» реальность, неприкрашенная и потому неприглядная, приемлемая в надежде на изменение. В его понимании лирик тот, кто противится «языковому приспособленчеству»<sup>2</sup>. Мир

можно изменить к лучшему, полагает Марти, только благодаря честному и точному слову. Отсюда — необычная для швейцарца сосредоточенность, деловитость и обезоруживающая прямота критики существующего миропорядка, который — это надо подчеркнуть — Марти отвергает не в принципе (он не видит ему реальной, не утопической альтернативы), а лишь в той мере, в какой он не соответствует его представлениям о справедливой и богоугодной общности людей. Отсюда же и тяга к экспериментам в области языка, виртуозная игра со словом. Приемы, используемые Марти, выдают воздействие «конкретной поэзии», прежде всего Ойгена Гомрингера, но ритмический рисунок и лексическая палитра его стихов, при всей их экономности, все же значительно богаче, чем у «конкретистов». Марти предпочитает свободный стих (хотя не чурается и рифмы), раскованные ритмы, использует технику монтажа, частые повторы, и в этом он, несомненно, тяготеет к «экспериментальной поэзии» Арно Шмида, Хельмута Хайсенбюттеля, своего земляка Петера Ленера. Тонкие языковые нюансы сочетаются у него с известной сухостью и иронической сдержанностью интонации. В стихах Марти много цитат — прямых и скрытых. Велика и роль эпитафий, нередко развернутых и превосходящих по объему само стихотворение. Высказывания ученых, мыслителей, религиозных и общественных деятелей служат отправной точкой для параллелей и обобщений. Намек, недосказанность, простор для домысливания — сквозные приметы поэзии Марти. В качестве примера приведем стихотворение Марти из сборника «Надгробные речи»:

Деятельная жизнь превратилась для  
угнетенных в подневольную работу и  
стала постоянным источником для  
махинаций хозяев в погоне за  
прибылью.

Эрнст Блох

Нельзя полностью понять природу  
отчуждения, не принимая во внимание  
некоторый специфический аспект  
современной жизни: обыденность и  
вытеснение из сознания основных  
проблем человеческого существования...  
Человек должен зарабатывать на хлеб  
насущенный, и эту задачу надо всегда в той  
или иной мере учитывать.

Эрих Фромм

«в течение 39 лет  
она была нам  
надежной сотрудницей»  
(пишет дирекция текстильного предприятия)

в течение 39 лет  
день за днем  
у механического ткацкого станка  
уши полны шума  
легкие полны пыли  
в деревянных башмаках на холодном полу

и все-таки  
жила она бодро  
не впадала в отчаянье  
содержала семью  
и пела сопрано  
в сводном хоре

меня подобная жизнь  
доконала бы  
через месяц

но в ней  
даже такой  
эвфемизм как  
«со-трудница»  
не вызвал ни разу  
горькой улыбки

мне это непонятно  
как хлеб с небес  
как вино из воды  
как жизнь из смерти

(Пер. В.Куприянова)

Поражает в этом стихотворении не столько политический радикализм пастора (вполне объяснимый в атмосфере 1960-х годов), сколько то, что в отстаивании своей позиции он предпочитает опираться на мнение философов, а не на библейские предания о чудесах, которые к тому же подвергаются им сомнению. Из этого и других стихотворений поэта видно, что ему доступно и брехтовское искусство пуантированной, остроумной концовки, в которой и вопрос, и вызов, и возможный вариант ответа, но никогда — неоспоримая истина. Сталкивая утопическую мечту об эмансипации убогих и обездоленных с реальным положением дел, Марти рас-

шатывает не устои (он не революционер, а всего лишь интеллигент левой ориентации), а устойчивые словосочетания, шаблоны мысли, расхожие, зафиксированные в словарях и энциклопедиях констатации. В пародийной «энциклопедии» по типу Брокгауза «Абрацкий, или Маленький Брякгауз» («Abratzky, oder Die kleine Brockhütte», 1976) он подверг насмешливо-издевательскому пересмотру данности общественно-политической жизни, казавшиеся до подъема «новой левой» незыблемыми. Неудовлетворенность этими данностями и особенно ритуализированным словоупотреблением прочитывается и в его опубликованных проповедях, и в многочисленных сборниках стихов, из которых, помимо уже названных, должны быть упомянуты «Голословная любовь» («Unggrund Liebe», 1987), «Мой босоногий дифирамб» («Mein barfüßig Lob», 1987), а также маленькая поэма «Хайль-Веция» («Heil-Vetia», 1971), в которой Марти остроумно обыгрывает не только древнее название Швейцарии, но и некоторые неприглядные факты ее недавней истории.

Курт Марти — прежде всего поэт мысли, логических парадоксов, игры ума, направленной на обнажение того, что мешает человеку оставаться человеком. Под его пером привычные мотивы и мыслительные ходы трансформируются в энергичную, гуманистически заостренную поэзию, свободную от любой догматики. Тематическое многообразие его стихов, богатство жанровых вариаций, новаторство формы, острота критических выпадов — все это выделяет лирические сборники Марти на общем фоне современной швейцарской поэзии. Более того, дает этой поэзии живительные импульсы. В том числе и поэзии на диалекте, в обновление которой он внес ощутимый вклад. До вмешательства Марти диалектная поэзия, выполнявшая почти исключительно охранительную функцию и безнадежно застрявшая в прошлом, практически уже агонизировала. Бернский священник, автор нескольких сборников стихотворений на диалекте, прописал ей радикальное средство: не чураться экспериментов, смело использовать опыт новейшей европейской поэзии. Он даже посоветовал своим собратьям по поэтическому цеху «наконец немного поучиться у всех этих дадаистов, сюрреалистов, экзистенциалистов, финистов и как еще они там называются»<sup>3</sup>.

Образ проницательного, скептически настроенного наблюдателя современной жизни и одновременно поэта-экспериментатора сохраняется и в последнем пока сборнике «Краткий обзор эпохи. Стихотворения-рассказы» («Kleine zeitrevue. Erzähl-gedichte, 1999»). Рассказывая о себе в предельно кратких «стихотворениях в прозе», Марти личное, даже сокровенное никогда не вычленяет из



контекста истории. То, что он *случайно* родился, вырос и прожил долгую жизнь в благополучной нейтральной стране, избавило его от многих невзгод и лишений предвоенных и военных лет, но не лишило чувства сострадания и соучастия, говорит поэт о своем «лирическом герое». Ему не довелось видеть беженцев из фашистской Германии, которых останавливали на швейцарской границе и отправляли обратно, но не видел он и «лодки», которая была бы «полна до краев» (как известно, именно перенаселенностью страны объясняли власти свою жестокость по отношению к жертвам нацистов). Более того, швейцарский нейтралитет во время Второй мировой войны он трактует как откровенную симпатию к агрессивному северному соседу. Темы многих стихотворений сборника словно взяты из заголовков тогдашних газет, сообщавших о войне во Вьетнаме, об угрозе атомного и ядерного уничтожения, о загрязнении окружающей среды, о мирной демонстрации в Берне («Здесь была другая Швейцария») и т.д.

В стихах Марти, таких угловатых и, казалось бы, лишенных какой бы то ни было напевности, неожиданно возникает тема музыки. Но музыки, бесконечно далекой от той, которую принято называть классической. В гимне Парижу появляются джазовые синкопы:

Boogie — woogie! Be bop! Joie de vivre!

И в другом месте:

А в ушах у меня  
звучит Гёльдерлин: стихотворения  
в духе джаза! Блюз «Гиперион»!

Но Марти, как уже отмечалось, не только поэт, он еще и признанный мастер короткого рассказа. В самом начале 1960-х гг. он выступил со сборником рассказов «Деревенские истории» («Dorfgeschichten», 1960), завоевавшим признание читателя (об этом свидетельствует второе, расширенное издание в 1965 году) и получившим высокую оценку критики. Затем, с довольно большими интервалами [правда, в промежутках выходили книги его проповедей, которые тоже вполне можно отнести к художественной прозе, — «Евангелие от Марка» («Das Markus-Evangelium, Predigten», 1967), «Предложение мира» («Das Angebot zum Frieden», 1969, «Бог, наш союзник» («Bundesgenosse Gott», 1972), «Выспрашивание Бога» («Gottesbefragung», 1982) и др.] — появились «Бюргерские истории» (Bürgerliche Geschichten, 1981) и «Ночные истории» (Nachtgeschichten, 1987). В них мы видим уже другого Марти — более мягкого, более участливого и милосерд-

ного, чем в стихах. Там он ведет диалог с государством, обществом, церковью (многие его стихи — это выяснение отношений между лирическим «Я» и божественным «Ты») и потому отдает предпочтение скепсису, сатире, иронии. Здесь же он обращается к обыкновенным, простым людям, к обывателям (название второго сборника можно было бы перевести также как «Обывательские истории») и потому находит иную интонацию. Обычно, когда речь заходит о сфере мелкобуржуазного, мещанского существования, ждешь иронии, сарказма, едкости. В рассказах Марти ничего нет. Истории своих героев он воспринимает как истории болезней. А к больным — протестантскому священнику это известно лучше, чем кому бы то ни было другому, — принято относиться с состраданием. В кругу мыслей и чувств маленьких людей он чувствует себя как дома. Среди персонажей всех трех сборников и правоверные бюргеры, и аутсайдеры, но больше всего таких, кто застрял между бунтом и приспособлением, отгородился от насущных личностных проблем разного рода чудачествами, клоунадой, анархистскими выходками. Они не опора общества, но и не его ниспровергатели. Они просто жертвы. Жертвы окружения, извечной экзистенциальной неприкаянности, болезней, технического прогресса и экологического неблагополучия.

Отзываются «истории» Марти не только на экзистенциальные, но и на вполне конкретные, земные проблемы жизни его персонажей. Вот, к примеру, рассказ «Чужой» из «Деревенских историй». Хотя явные приметы места и времени действия отсутствуют, но из контекста все же вычитывается период новейшей швейцарской истории, когда вновь обозначилась вытесняемая из индивидуального и общественного сознания ксенофобия, нашедшая выражение во враждебности к «иностранным рабочим». Чуткий наблюдатель общественной жизни своего времени, Марти уловил это переплетение старых (антисемитизм военного времени) и новых предрасудков, ненависти и страха, передав его однако не в форме открытого конфликта, а в виде зашифрованной параболы.

«Чужой», не-свой, посторонний — важный топос литературы XX века; в своеобразном экзистенциалистском преломлении он предстает, к примеру, у Камю. Чаще всего этот мотив возникает как отклик на пугающие повороты недавней истории, повлекшие за собой миллионы индивидуальных трагедий. Есть, разумеется, и другие аспекты этой темы: чужой еще и тот, кто не хочет, как писал Ортега-и-Гассет, брести со стадом «голова к голове», озираясь в поисках пастуха и волкодава. У Марти «чужой» отличается от других тем, что ходит не так, как остальные: у него особая походка. Здесь есть перекличка с пьесами «Андорра» Фриша и

«Носороги» Ионеско. Человек, о котором идет речь, появляется словно ниоткуда и становится чужим — не только для других, но и для себя самого. Он не может просто ходить, как все остальные, он может только подпрыгивать. Желая оставаться незаметным, он становится предметом всеобщего внимания. Мотив чужого соединяется с мотивом отверженного, в XX веке также обретшим особые, специфические расово-национальные черты. Хотя в необычной походке героя рассказа, в манере подпрыгивать заключено нечто легкое, невинное, даже шаловливое, в реакции окружающих ощущается какая-то смутная, напрямую не выраженная, но страшная угроза. Напряжение передается как в самой структуре фразы, ее неожиданных лексических и смысловых поворотах, так и в обыденности ситуации, резко контрастирующей со злобешей реакцией окружающих. Символика страха рождается из недоговоренности, из зияющих разрывов между фразами, из самой банальности всего, что происходит и говорится.

И все же «чужому» удается — по крайней мере, в рассказе Марти — превратить свою непохожесть, «особость» в шанс на возможное освобождение от предрассудков и условностей враждебного мира: «И смотри-ка, — говорится в конце рассказа, — он и в самом деле упрыгал, тут и сомневаться нечего, упрыгал и исчез». Быть может, этому «другому», «не-своему» удалось сыграть с окружающими какую-то непонятную шутку, сбежать от всех и от собственного страха. Будучи увечным, он «упрыгивает», исчезает навсегда — и, совершив бегство, достигает свободы<sup>4</sup>.

Вообще, мотив «подпрыгивания», «прыжка», «скачка» как движения к свободе проходит едва ли не через все творчество Марти. В «Чужом», наряду с трагическим началом, ощущается и нечто клоунское; неизбежный страх сочетается с попыткой «оторваться от земли», воспарить, преодолеть земное притяжение и, тем самым, обрести свободу. Клоун в его текстах — философская фигура, в которой лишь намечены, лишь обозначены клоунские черты, воплощающие столь близкое автору игровое начало в прозе. Фигуры клоунов, «спотыкающихся и подпрыгивающих» людей, потерпевших крушение и «не таких, как все», чужих, отверженных получают у Марти хоть и слабую, но все же надежду на выживание в суровом и жестоком мире<sup>5</sup>.

Однако не все его герои, страдающие разными «странными увечьями», способны сопротивляться давлению окружающих. За нерешительность, за неумение сказать «нет» тому, что мешает каждому из них оставаться самим собой, им приходится рано или поздно расплачиваться «странными изъятиями» в психике. Сказать «нет» трудно; возможностей сказать «да» куда больше. Этот тезис

метафорически раскрыт в рассказе «Верхушки двух берез на достаточном удалении» из сборника «Бюргерские истории»... Герой парализован и почти полностью утратил дар речи; он еще кое-как может выговорить «да», произнести «нет» он неспособен. Навестивший больного рассказчик, пастор, по долгу службы утешает несчастного, но не может избавиться от стыда, чувства вины и беспомощности. У персонажей других историй есть большая свобода выбора, но и им не дано вырваться из обывательского круга жизни. Один, салонный анархист, проповедует бунтарские теории, но при этом благополучно живет на средства женщины из бюргерского сословия. Другой, несостоявшийся писатель, называет себя «хаотистом», воспринимает действительность как «бесцельно колышущееся море мелких случайностей», как хаос, и не может писать, потому что не верит в правдивость рассказываемых «историй». Третий, школьный учитель, наблюдает симптомы надвигающегося раздвоения личности. Одна ее ипостась уютно устроилась в лоне обывательского существования, другая насмешливо наблюдает за этим ущербным существованием, не видя, однако, ему реальной альтернативы.

В одном из рассказов сборника «Бюргерские истории» речь идет о «братстве вечных», о людях с душевной травмой, которая, как особый знак, выделяет их на фоне преуспевающих и самодовольных. К этому братству относит себя и сам писатель. В своих историях он не столько обвиняет и поучает, сколько вопрошает и сомневается. В целом для Марти-прозаика характерны открытая форма, ироническая сниженность тона, подкупающая искренность и — в отличие от стихов — преобладание чувства над мыслью и сострадания над сатирой.

Марти-прозаик охотно прибегает к традиционным темам, мотивам и формам, осовременивая их, насыщая ироническим смыслом и критическим потенциалом. Он и в прозе новатор — «прежде всего в смелом и в высшей степени оригинальном преобразении унаследованных форм и мотивов»<sup>6</sup>. Это его качество особенно ярко проявилось в сборнике рассказов «Ночные истории», где нашлось место и для фантастического, таинственного, необъяснимого. Действие рассказов разыгрывается в темное время суток — с позднего вечера до раннего утра. Днем люди заняты повседневными земными делами, ночью задумываются о смысле существования. С некоторыми из персонажей сборника происходят странные вещи. Женщины-полицейские так, на всякий случай, производят обыск в квартире пожилого человека: он-де принадлежит к группе риска и, значит, способен на всякое («Необычные посетительницы»). Неизлечимо больная женщина в ожидании очередно-

го мучительного приступа вспоминает свою не обремененную мыслями о вечном жизнь и затевает мысленный разговор с висющим на стене распятием. Христос для нее, неверующей, такой же страдалец, как и она сама. Разница лишь в том, что он знал, за что принимал мучения, а она поначалу воспринимает свою участь как простую случайность и только в ходе воображаемого диалога начинает догадываться о греховности своего земного пути («Брат ночи»). Мрачный, замкнутый человек неохотно соглашается принять участие в странной карточной игре «на счастье» (все карты чистые, пустые), но неожиданно ему улыбается удача, и он учится слушать музыку жизни, танцевать и ухаживать за дамами («Фортуна»). В одном из домов ближе к ночи раздается чарующее пение на непонятном языке, таинственный голос записывают на пленку и по радио передают для всей страны. Люди привыкают к нему и не могут без него уснуть. Музыковеды, филологи, философы, психологи и парапсихологи ломают головы над происхождением и значением загадочного голоса. Разного рода предсказатели, гадалки и апокалиптики распространяют слухи о близящемся конце света. Таинственное пение кажется им последним предупреждением ослепленному, растленному человечеству, последним заклинанием творения. Но пение прекращается так же внезапно, как и появилось, вызвав вспышку недовольства среди населения, которое бросается искать виноватых в случившемся и первым делом подозревает «чужаков» — учительницу и человека со славянской фамилией. Необычные вещи происходят и с персонажами других «ночных историй», действие которых из серой повседневности переносится в мир ночных фантазий и приключений. Ночью, когда всплывают тайные желания и вытесняемые при дневном свете побуждения, когда слышнее становится голос подсознания, герои Марти пытаются пробиться к постижению ускользающего от них момента истины.

Марти — мастер говорить о главном, существенном как бы вскользь, мимоходом, сомневаясь, задавая вопросы себе и другим. Это родовое качество так называемой «дневниковой прозы», и не удивительно, что дневник занимает все более значительное место в позднем творчестве писателя. Первая, как бы пробная книга такого рода вышла еще в 1973 году и называлась «К примеру, Берн 1972 года» («Zum Beispiel, Bern», 1972). Она имела подзаголовок «политический дневник» и стала одним из самых острых и бескомпромиссных произведений швейцарской литературы той поры. Ей были присущи точность и конкретность обличения общественных пороков и надежда на то, что всеобщий интерес к во-

просам политики наполнится гуманистическим содержанием, выльется в «ангажированность» сердца и ума.

Последующие три книги этого ряда — «Нежность и боль» («Zärtlichkeit und Schmerz», 1981), «Покой и порядок» («Ruhe und Ordnung. Aufzeichnungen, Abschweifungen», 1984) и «Дневник с деревьями» («Tagebuch mit Bäumen», 1985) — вместе с книгой 1973 года составили своего рода маленькую тетралогию, дающую представление о метаморфозах жанра и о движении авторской позиции под влиянием «идей времени».

Эпиграфом к книге «Нежность и боль» взяты слова Марселя Дюшана: «Сейчас не время завершенности, сейчас время фрагментов». Тексты Марти и в самом деле фрагментарны, отрывочны, разнотемны и разностильны. Это краткие наброски, зачины рассказов и стихотворений, сатирические отступления, лаконичные афоризмы, подневные и помесячные (нередко без указания времени) заметки о прочитанном, увиденном, пережитом. Воедино их связывают только образ времени и образ автора.

Говоря о высоких материях, Марти не забывает о повседневности. Он не отрывает теологию от мелочей жизни, не отделяет политику от нужд и запросов человека. И политику, и теологию он старается трактовать в расширительном смысле — как ответственность за сохранение жизни на земле. Диктату технократических ограничений он противопоставляет свободную игру ума, ложной самоуверенности — сомнение и беспокойство, властолюбие и равнодушие — любовь, лжи — правду, как он ее понимает. Противопоставляя (точнее, сталкивая) Бога и человека, он всегда оказывается на стороне человека. Более того, он дает новое определение Бога, в корне противоречащее каноническому: Бог — это «любовь, нежность и боль».

Нежность и точность есть та поэтическая мера, с которой Марти подходит к жизни. «Быть нежным и точным — значит открывать чудесное в повседневном, невероятное в само собой разумеющемся, возвышенное в банальном. Значит превращать homo faber в homo admirans» (то есть человека мастерового в человека удивляющегося, рабочего или технократа — в художника). Но Марти восхищается не только чудом жизни, он умеет поражаться и несуразностям, с которыми смирились, к которым притерпелись люди. В неумении извлекать пользу из уроков истории, в странной утрате памяти, когда дело касается выживания человечества, он усматривает не безобидное легкомыслие, а пугающую логику разрушения — и предостерегающе говорит об этом: «Стоит кому-нибудь признаться, что ему надоела нормальная ложь, — и его повсеместно объявят сумасшедшим, предадут анафеме. Мы вы-

нуждены лгать, чтобы выжить. Но именно потому, что мы лжем и будем лгать впредь, нам не дано выжить. Это не парадокс, это логика небытия».

Как и в стихах, в заметках и афоризмах Марти можно найти не только скепсис, не только антицивилизаторские настроения, но и теологическое своемыслие, даже фривольность. Он искренне удивляется, что закон и мораль современного мира не запрещают войну как нечто до крайности безнравственное, почти непристойное: «Мощно напряглись стволы винтовок и пушек, вздыбились ракеты, готовые вступить в интимную связь с мадам по имени Смерть, а она бесстыдно разверзла чресла и готова принять всех без разбора. И нет параграфа, который бы запретил этот безнравственный и постыдный спектакль. Наоборот, закон и мораль аплодируют».

В книге обильно рассыпаны выпады против «святой троицы» — военной машины, полиции и церкви. Особенно достается церкви — потому, видимо, что Марти знает ее пропагандистскую кухню, так сказать, изнутри. «Бог, как и человек, стал объектом купли-продажи, — пишет он. — Этим занимается особая отрасль — религия». Или: «Часто говорят: “Бес попутал”, но нельзя сказать: “Бог попутал”. Не потому ли, что он сам в путах церкви?»

От книги к книге недавний служитель церкви все больше превращается в слугу мира и человечества. Религию и Бога в них вытесняет забота о человеке и среде его обитания. В сборнике «Покой и порядок» Марти, используя свой опыт общения с людьми, ратует за мирное разрешение возникающих конфликтов, предостерегает от ядерного апокалипсиса и экологических катастроф. Он подвергает переосмыслению основы религии, по-своему толкует Библию, вызывает на спор, сеет тревогу, зовет не к христианскому смиренью, а к сопротивлению силам зла.

В «Покое и порядке» много автобиографического материала, воспоминаний о детстве и юности. Детство было трудным, над хилым очкариком насмехались сверстники, вынуждая искать спасения в лоне церкви. Юность прошла под знаком приспособленчества, Марти признается, что жил по принципу: «Лучше быть трусливым и умным, чем смелым и глупым». Потом пришлось перестраиваться, изживать в себе приспособленца: в отличие от служения Богу, служение поэзии не терпело лицемерия, полуправды. Именно в «Покое и порядке» сильнее, чем в прежних книгах «малой прозы», зазвучали богоборческие мотивы. Если бы Бог был, пишет Марти, он постарался бы спасти мир от «смертельного безумия мужского нигилизма», придать ему черты женствен-

ности, материнской заботы о продолжении рода человеческого. В поэме «Хайль-Веция» он даже называет себя не патриотом, а «матриотом».

В «Дневнике с деревьями» продолжен расчет с религией и церковью. Писатель называет христианство, то есть то, чему служил сам, «религией пустыни». Для библейского Бога, замечает он, не существует деревьев, растений, органического мира. Он — абсолютный властитель, тиран, наделенный непререкаемым авторитетом и неутолимой жаждой власти. А между тем человек, пока дышит, зависит от растений. Религия упустила это из вида — видимо, потому, что в пору ее зарождения экологические проблемы еще не были известны миру. Традиционная теология, сокрушается Марти, готова согласиться, что творец не присутствует в творении, а стоит над ним. Но умом и чувствами понимаешь: уничтожение жизни на Земле уничтожает и Бога, любого, но в первую очередь того, имя которому любовь, нежность и боль.

Верность жанру дневниковой прозы писатель сохраняет и в 1990-е годы, когда выходят его книги «Горный край. Записки пешехода» («Högerland. Ein Fussgängerbuch», 1990) и «В созвездии Осла. Констатации. Прыжки. Спирали» («Im Sternzeichen des Esels. Sätze. Sprünge. Spiralen», 1995). Пенсионер Марти неспешно — топчась ему некуда — меряет шагами окрестности родного Берна, наблюдает, размышляет, восхищается, возмущается — и ведет дневник, скорее литературный (то есть заранее рассчитанный на читателя), чем интимный, скорее следуя М. Фришу, нежели А.Ф.Амьелю. Он «коллекционирует» виды, ландшафты, любит пейзажами своего горного края, наслаждается рассветами и закатами, солнечными и дождливыми днями, хочет жить в согласии с любым временем года. Не насытится око зрением красот природы, но внимательный путник не только любит — он фиксирует следы разрушающей природу цивилизации, страдает от шума проносящихся мимо автомобилей, от вони выхлопных газов, обращает внимание на перенасыщенные удобрениями поля, на клонированные сорта растений. Оргия технического прогресса, «чудовищная деструктивная энергия», которую, видимо, уже не стреножить, настраивает его на минорный лад, вызывает мысли о смерти всего живого. Даже пение птиц в лесу напоминает ему реквием.

В книге «Созвездие Осла» круг тем и мотивов значительно расширяется. Здесь ведущую роль играет уже не увиденное во время пеших прогулок, а ассоциативное мышление, игра воображения, «прыжки», иногда неожиданные и смелые, авторской мысли. Загадка жизни и смерти, человек наедине с собой и в отношениях с другими людьми, человек и природа, человек и Бог, художник и



искусство, писатель и общество — снова и снова Марти приглашает читателя задуматься вместе с ним над этими проблемами, критически осмыслить происходящее в мире и, разумеется, в Швейцарии. И снова — игра с языком, с его возможностями, поиски точного слова или слова редкого, необычного. Марти включил в книгу своеобразные «лавки слов» — лексические гнезда вокруг таких распространенных слов, как «думать», «мысль», «свет» и т.д., состоящие из неологизмов и непривычных, иногда парадоксальных словосочетаний. Видно, что «алхимия слова» по-прежнему доставляет ему удовольствие.

В общении с читателем Марти предпочитает интонацию не утвердительную, а вопрошающую, ибо «вопросы остаются молодыми. Ответы быстро стареют». Но тут же переводит разговор о вопросах и ответах в парадоксальную плоскость, придает ему общественно-политическое звучание: «Кто меньше спрашивает, тому меньше лгут. Можно ли в условиях демократии, где много спрашивают, управлять без лжи»? Ответ напрашивается сам собой, как, впрочем, и встречный вопрос, можно ли управлять без лжи в условиях автократии или деспотии? Но Марти, всю жизнь проживший в государстве с древними демократическими традициями, этим вопросом не задается. Его больше волнуют вопросы жизни и смерти — своей собственной и всего живого на земле. «Отломившиеся ветки, на стволе шрамы от старых сучьев. Жизнь умирает, смерть живет, они навечно переплетены друг с другом». И о себе с искренностью не привыкшего лгать человека: «Я расту навстречу смерти? Никогда она не будет мне по плечу».

Или: «Больше ли я значу, чем камень или растение?» — спрашивал себя Фернандо Пессиа. Его ответ (мог ли он быть иным?): «Не знаю. Я — другой. Мне неизвестно, что значит больше или меньше». А вот ответ на вопрос, «что такое хорошо?», перерастающий в своеобразное стихотворение, напоминающее стилистику «конкретной поэзии»:

Беречь все — хорошо.  
Беречь людей.  
Беречь животных.  
Беречь растения.  
Беречь многообразие.  
Беречь творение.

Марти приводит в пример Кристиана Вагнера (Christian Wagner, 1835–1918) — оригинального мыслителя и поэта, мелкого крестьянина, жившего в окрестностях Вюртемберга. Следуя принципу «Беречь все живое», он не выращивал на убой домашних животных, не выпалывал сорняки в поле и огороде. Г.Гессе ценил

его как поэта, хлопотал о присуждении ему литературной премии. Марти по душе, что для этого «экологического авангардиста» животные и растения тоже были субъектами права. В каждом кубическом метре гумуса, продолжает Марти внушенную К.Вагнером мысль, «кишат миллионы крохотных существ, таких, как нематоды, клещи, вилохвостки, тихоходы. Добавьте к ним червей, мокриц, разного рода многоножек и тому подобную живность. Всем им абсолютно все равно, кто числится владельцем земельного участка. Не забыть еще ледниковых червей и блох — пионеров жизни даже во льдах, которые Данте считал агрегатным состоянием ада. И все они трудятся. Только их труд никогда не отражается в социальном продукте или в годовых отчетах сельскохозяйственных предприятий. А ведь без них ничего бы не было».

Со времен Кристиана Вагнера многое изменилось в худшую сторону. «Пасха, — не без сарказма замечает экс-пастор, — Христос воскрес, а зайцы вымирают». «Будь человек подобием Бога, — афористически формулирует он свою мысль, — зверью пришлось бы стать атеистами». И приводит (или сочиняет сам) притчу: Франциск Ассизский проповедует перед животными: «В начале было слово». А почему не лай, не бляение, не кудахта-нье? — возмущаются те. И святому Франциску приходится признать, что у каждого живого существа должен быть свой бог. Бог принадлежит не только людям, вполне в духе пантеизма заключает Марти. Он — во всем.

Курту Марти нравится выражение Альберта Париса Гютерсло о «глубине извне». «Непостижимо глубоко бытие? А живет самым поверхностным, самым летучим, что только есть на свете, — воздухом, дыханием». Самые загадочные тайны обитают не скрытно, не в земной глубине, они расцветают на поверхности этой планеты, на ее «коже». Следовательно, поверхность эту нужно беречь, чтобы не исчезла сама загадка-жизнь.

Марти снова возвращается к высказывавшейся им ранее мысли о вреде любой формы всемогущества, всевластия. «Всевластие в любой форме, приписывается ли оно в универсальном смысле Богу или — в глобальном смысле — объявляется целью человека как вида, есть тотальный, глубоко враждебный жизни и даже, по Карлу Барту, дьявольский концепт. Вместо того чтобы предостерегать от опасного поворота событий, оно ускоряет этот поворот».

В этой книге Марти уже открыто выступает против «принципа надежды», от которого не отрекались (по крайней мере, публично) ни Фриш, ни Мушг, ни Лёчер. «Нет, дело не в том, чтобы все-лять надежду. Дело в том, что необходимо изменить собственный

образ жизни. Риторика надежды превращает (zerredet) эту необходимость в пустую болтовню. В древнем Израиле риторика надежды была приметой лжепророков». Он заявляет об относительности понятий «прогрессивный» и «консервативный». «Кто может помешать мне быть консервативным? Только сами консерваторы. Их экономические и политические представители громче всех проповедуют слепую веру в прогресс, в то время как прогрессисты давно уже настроены скептически». Но ни прогрессистам, ни консерваторам не дано «умыть руки», доказать свою невиновность. «Все мы ничуть не лучше Понтия Пилата».

В книге «В созвездии Осла» много места уделено проблемам литературы, эстетики, искусства в целом, которые Марти рассматривает под экологическим и культурологическим углом зрения. «А эстетика? Есть ли она еще? — спрашивает он. — Возможно, то, что некогда так называлось, разбилось о жестокий XX век. Или эродировало, затерялось и исчезло среди множества противоречий, в модах рынка».

Совершенно неожиданно самый «ангажированный» писатель современной Швейцарии высказывается в защиту «башни из слоновой кости», которая есть «необходимое убежище для каждого поэта». И ссылается на Рене Шара, «чистого поэта», который был участником Сопротивления: «Башня из слоновой кости Шара стояла не в стороне, а посреди полиса: поэзия — это одиночество без дистанции, среди деловой суеты всех остальных людей». И далее он уточняет свою позицию: «Я не знаю литературы, которая бы выступала на стороне капитализма. Утверждение, что он способен обеспечить справедливость и благополучие для всех, при ближайшем рассмотрении — а литература и есть такое ближайшее рассмотрение — еще ни разу не подтвердилось». И объясняет, каким образом литература добывается такого «ближайшего рассмотрения», характеризуя при этом и собственную методологию. «Например, когда она ловит слово на слове. Когда она в смене мод и аранжировок сохраняет постоянство и последовательность. Когда она подвергает сомнению общепризнанные правила (т. е. заданный образ видения и мысли). Когда она не отшатывается в страхе от мрака. Когда она не избегает лабиринтов. Когда она держится за Ариаднину нить языка».

За что же, по Марти, должна вступаться литература? Инстинктивно, без всяких программ (ведь речь идет о ее собственной свободе и существовании) — за индивидуальные и социальные права человека «и, особенно сегодня, за новый нравственный императив, который, согласно Хансу Йонасу, требует от всех нас, в том числе и от писателей, проверять каждое высказывание, каждое

действие (и языковое действие тоже) на предмет совместимости с продолжением жизни на земле».

В дневниковой прозе Марти много говорится о деревьях, об умирании лесов, об экологических проблемах. На склоне лет писатель заново открывает для себя природу как явление общественное, социальное и даже политическое. Дневник превращается в собрание заметок и размышлений одинокого любителя прогулок по окрестностям Берна и по «ландшафтам души», по закоулкам беспокойного, ищущего сознания. В заметках и наблюдениях Марти много печали и даже растерянности, так как состояние планеты не дает оснований для радужных надежд. Но в них нет — это стоит повторить — отчаяния и безверия. Человек и художник Курт Марти верит в добрую волю и разум людей, в созидательную, миротворческую роль искусства. Негромкая, совестливая интонация его книг, как поэтических, так и прозаических, внушает доверие и настраивает на аналитический лад. Сквозь скупую, суховатую и точную манеру письма просвечивают нежность и боль, без которых немыслима литература подлинного гуманизма. Но именно в жанре дневниковых заметок он сумел точнее выразить кардинальные проблемы действительности и подсказать читателю формулу адекватного поведения в современном мире.

<sup>1</sup> Если это особо не оговорено, переводы стихотворных и прозаических цитат из произведений Марти принадлежат автору данной главы.

<sup>2</sup> *Marti K.* Abendland. Neuwied und Darmstadt, 1989. S. 87.

<sup>3</sup> *Fringeli D.* Agonie und neue Blüte. Die Mundartliteratur im Wandel // Deutschsprachige Schweizer Literatur. 20. Jahrhundert. Von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Klaus Pezold. Berlin, 1991. S. 301.

<sup>4</sup> *Pulver E.* Kurt Marti — ein Portrait // Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren / Hrsg. von B. von Matt. Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1991. S. 416–417.

<sup>5</sup> *Ebenda.* S. 420.

<sup>6</sup> Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz / Hrsg. von M. Gsteiger. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1980. S. 313.

## ГЛАВА 24

### ХУГО ЛЁЧЕР

В ряду швейцарских писателей *второго послевоенного поколения* (первое, как известно, представлено именами Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта) Хуго Лёчер (Hugo Loetscher, р. 1929) занимал — да, пожалуй, и продолжает занимать — место на левом фланге, хотя и далеко от той точки, с которой начинается «болезнь левизны». Однако «левая ориентация» Лёчера даже в благоприятные для этого направления 1960–1970-е годы была начисто лишена духа бунтарства и нигилизма, которому отдали обильную дань многие западноевропейские художники, в том числе с некоторым, правда, опозданием и швейцарские. Культивируемая им дистанция к системе — не политического или социального, а скорее интеллектуального свойства. Его стихия не утверждение или отрицание существующего, а диагностика, аналитическое осмысление и ироническое отстранение с дальним прицелом на выживание в мире, находящемся, по выражению Дюрренматта, в «скандальном беспорядке». Как это часто бывает, мировоззренческая позиция писателя вытекает из фактов его биографии.

Лёчер, выросший в рабочей среде, в индустриальном квартале Цюриха, в студенческие годы (он изучал политологию, социологию и литературу в университетах Цюриха и Парижа) был председателем Союза швейцарских студентов, позже выступал как журналист и литературный критик газет «Нойе цюрхер цайтунг» и «Вельтвохе», журнала «Ду», много путешествовал, стал одним из самых видных специалистов по экономике и политике стран Латинской Америки. Занятия журналистикой были и остаются для него «нравственной необходимостью», писательский труд — «эстетической потребностью». Жажда новизны гнала его в дальние страны (он бывал не только в Латинской Америке, но и в США, Китае, Таиланде, России), но она же позволяла ему со стороны, издали взглянуть на Швейцарию и убедиться, что и эта, казалось бы, хорошо знакомая, вдоль и поперек исхоженная и изъезженная страна таит в себе много неизвестного, ждет своего «первооткрывателя».

Самое интересное и значительное из созданного «поэтом открытий» (так назвал Лёчера критик В.Фрювальд) связано все же не с далекими странами и континентами, а со Швейцарией. С многими немецкоязычными писателями этой страны его объединяет желание «быть полезным, как Готфрид Келлер, и поэтичным, как Роберт Вальзер», но у Лёчера свой взгляд на большинство типично швейцарских проблем (идентичность, родина и чужбина, литература как «терапия», мотив «блудного сына» и т.д.). Он далек от апокалипсических настроений и причитаний по поводу близящегося «конца света», этот синдром ему, оптимисту по натуре, неведом, как и другой широко распространившийся в Швейцарии «фантомный синдром» неблагополучия («Unbehagen») в малом государстве, тесноты, узости, провинциальной замкнутости, эстетической стесненности перед более «продвинутыми» в этом смысле соседями. Круг его пристального чтения (а, значит, и возможного воздействия) включает в себя таких авторов, как Сартр и Камю (кумиры студенческих лет), Кафка, Пруст, Музиль, Борхес, Канетти, Фриш, Эмили Дикинсон и, разумеется, Дюрренматт, с которым Лёчера связывала давняя дружба. В творческой лаборатории Лёчера собственный жизненный опыт, увиденное и пережитое удачно сочетаются с прочитанным, усвоенным из литературных источников. По его словам, для него не существует Альп без «Волшебной горы» Томаса Манна, Анд без «Всеобщей песни» Пабло Неруды, Манхэттена без романов Дос Пассоса и Ламанчи без ветряных мельниц «Дон Кихота».

Лёчер ввел в обиход два труднопереводимых на русский язык (в том смысле, какой вкладывает в них писатель) понятия — *behaftbar* и *imprim*. Первое означает почти болезненное равнодушие ко всему, что происходит в мире, ранимость, сострадательность, незащищенность от внешних воздействий или, иными словами, «ангажированность сердца». Второе должно пониматься как некий терапевтический прием, как сознательное воспитание иммунитета, точнее, той меры невосприимчивости к роковым болезням времени, которая нужна для выживания в нынешнем постиндустриальном мире. Между этими двумя понятиями или, правильнее сказать, нравственно-эстетическими установками и развивается творчество Хуго Лёчера. Он живет и пишет, по его словам, в постоянном испытании на разрыв — между желанием быть «здесь и сейчас» и желанием простора, несвязанности, невплетенности в систему, между желанием взять на себя свою долю ответственности и страхом, что таким образом можно окончательно интегрироваться в существующий порядок вещей. На мучающий художника вопрос: «Как писать в мире, в котором вряд ли найдется хотя бы одно не-

коррупцированное понятие, в котором именно самые высокие понятия более всего коррупцированы?», он находит один ответ — помочь могут только ирония и напряжение интеллекта, лишенного романтической заносчивости, способного доходить до самой сути современных проблем. Писательство никогда не было для Лёчера свободной, ни к чему не обязывающей эстетической игрой (хотя элемент игры в его произведениях неизменно присутствует), оно всегда было сопряжено со своего рода «заказом», но не идеологическим или социальным, а тем, который художник дает сам себе, руководствуясь все той же «ангажированностью сердца», чувством ответственности и надеждой на то, что в многополюсном мире всегда найдется место для нового начала. Поэтому ирония в системе его ценностей — не просто примета стиля, а модус поведения, средство восстановления утраченного «естественного порядка». По сути дела, Лёчер такой же моралист и просветитель, какими были, каждый на свой лад, его старшие собратья по перу — Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт.

Лёчер дебютировал как драматург — пьесой «Фабричная смена» («Schichtwechsel»), постановка которой в цюрихском Шаушпильхаусе закончилась неудачей. Несомненно владеющему искусством диалога писателю так и не удалось утвердить себя в этом жанре, несмотря на неоднократные попытки. Зато уже первым своим произведением в жанре повествовательной прозы он сразу заявил о себе как о первоклассном мастере и вошел в обойму писателей, чей творческий путь начался в конце 1950-х — начале 1960-х годов (А.Мушг, П.Биксель, О.Ф.Вальтер, В.М.Диггелман и др.). Роман «Сточные воды» («Abwässer — ein Gutachten», 1963), получивший подзаголовок «экспертное заключение», который явился одновременно и жанровым обозначением, поразил читателей необычной повествовательной перспективой: это был взгляд не сверху, со стороны или изнутри, а снизу, как бы из-под земли. Современный город увиден глазами специалиста по подземным сооружениям — инспектора канализационной системы. «Благодаря этой перспективе сточных вод появилась возможность увидеть город и общество в новом, необычном и, может быть, даже занимательном свете»<sup>1</sup>. Роман представляет собой «отчет» арестованного после переворота инспектора о своем поведении: власти подозревают его в том, что он оказывал помощь свергнутому режиму и укрывал в подземных коммуникациях бежавших от справедливого возмездия. Инспектор оправдывается: какие-либо партийные пристрастия ему неведомы, он просто добросовестно занимается своим делом, понимая, что очистные сооружения должны функционировать при любом режиме, иначе

последствия будут пострашнее тех, которые бывают при насильственной смене власти. «Инспектор канализации живет тем, что человек — существо нечистое», любые попытки воспитать «чистого» человека или построить «чистое», т.е. безотходное общество иллюзорны. Рассказчик догадывается, что истинная причина недоверия к нему — не в его конкретных делах, а в том, что он слишком много знает об оборотной, грязной стороне жизни города (общества, государства). На упреки, что профессия его испортила, что его взгляд на действительность чрезмерно замутнен «сточными водами», он отвечает почти афористической формулой: «чем чище хочет быть общество, тем толще должен быть диаметр канализационных труб».

Рассказчик в романе ни разу не назван по имени, безымянным остается и город (хотя по некоторым деталям угадывается Цюрих); о причинах и целях произошедшего «наверху» переворота тоже ничего не говорится: повествователь сохраняет ироническую дистанцию к любым идеологиям и формам правления и тем самым избавляет себя от необходимости выбора. Таким образом, роман Лёчера можно рассматривать как развернутую метафору современного мира, не способного функционировать без «очистных» (в широком понимании этого слова) сооружений. Подземная клоака — неотъемлемая принадлежность этого мира и, может быть, последний приют для тех, кому не найдется места «наверху». Параллели с катакомбами Дюрренматта («Город», «Записки охранника», «Зимняя война в Тибете») очевидны, однако функциональная роль этих подземных сооружений (и одновременно многозначных образов-символов) совершенно разная: у Дюрренматта они — последнее прибежище не нашедшего себя «наверху», в обезумевшем мире, героя, у Лёчера они, как уже сказано, залог и необходимая предпосылка более или менее нормального существования этого мира. Более существенное, хотя и произвольно возникшее сходство прослеживается при сопоставлении романа с радиопьесой Дюрренматта «Геркулес и Авгиевы конюшни» — в обоих случаях нечистоты символизируют собой неизбежное, неустранимое зло, с которым нужно научиться сосуществовать, при возможности извлекая из него пользу (у Дюрренматта навоз, который Геркулес хотел было смыть водами двух рек, служит плодородию почвы; об использовании очищенных сточных вод упоминается и у Лёчера).

Внутренняя структура романа держится на игре между конкретным понятием городской канализации и ее расширительным метафорическим значением, благодаря чему текст становится объемным, многослойным и неоднозначным, а неизбежно возни-



кающий в таких случаях подтекст приобретает иронический смысл. Незаметно для читателя, без каких бы то ни было публицистических вкраплений или поэтологических отступлений Лёчер выстраивает ассоциативный ряд, подводящий к мысли об очистительной роли литературы и искусства, которые должны служить не властям, а людям. Не случайно в финале инспектор отказывается от предлагаемого ему более высокого и «чистого» поста и просит оставить его в прежней должности: он хочет быть полезным и востребованным при любом режиме.

Повествователь в «Сточных водах» — герой для послевоенной швейцарской литературы не совсем обычный. Он не бунтарь, не приспособленец, не чудаковатый аутсайдер и вообще фигура не проблематичная; в его «экспертном заключении» почти нет саморефлексии, сомнений в своем призвании: он сохраняет критическую, ироническую дистанцию не только по отношению к миру «наверху», но и к себе самому. Он «одиночка, живущий в согласии со своим одиночеством, внешне интегрировавшийся в систему, но сохраняющий независимость от нее»<sup>2</sup>. В нем можно найти черты и «Постороннего» Камю, и остраненных героев Кафки и Роберта Вальзера, и героя будущих книг самого Лёчера — «Невосприимчивого». Но в нем все же нет экзистенциальной безысходности писателей, соприкоснувшихся с мироощущением экзистенциализма. «Под нашими ногами не бездна, а сеть каналов», требующая профессионального ухода, а не изначально безысходного «Сизифова труда».

Нет чувства безысходности и в следующем романе — «Плетельщица венков» («Die Kranzflechterin», 1964), хотя положенная в его основу метафора похоронного венка — это метафора смерти. Смерть в романе играет едва ли не главную роль, но она интегрирована в жизнь, выступает — как и сточные воды — ее неотъемлемой частью. На сей раз содержанию придаются вполне конкретные, не «модельные» очертания: героиню зовут Анна, она прибыла в Цюрих из южнонемецкой деревни, место, где она живет и работает, вполне узнаваемо: это рабочий квартал в индустриальном районе Цюриха, где, как мы знаем, вырос и сам Лёчер. Ощущается локальный колорит и в языке, хотя и весьма скупое. Перед нами лишенный внешней интриги рассказ о трудной жизни одинокой женщины. Но за незамысловатым сюжетом-жизнеописанием проступает глубинный, метафорический пласт — притча о том, как придается высокий смысл земному существованию даже в таком, казалось бы, далеком от живой жизни деле, как ритуальные услуги. Плетельщица венков Анна — близкая родственница безымянного инспектора канализационной системы из предыдущего ро-

мана. Она тоже ни капли не сомневается в необходимости и полезности своего труда, ибо работа смерти, как и работа жизни, не затихает никогда. «Каждый заслужил свой венок», — любит повторять Анна. Свой самый первый, еще неумело сплетенный из полевых цветов венок она подготовила не для покойника, а для себя — накануне собственной свадьбы. Но жених в последний момент сбежал, оставив невесту с приплодом. С маленькой дочкой на руках Анна покидает свою деревню и направляется в Цюрих — подальше от позора и в надежде открыть на скудные сбережения собственную торговлю овощами. Она собиралась служить живым, а не мертвым, но судьба распорядилась иначе. Оказалось, что мертвые, которых не уставали поставлять войны, эпидемии, экономические и политические кризисы, нуждались в ее услугах больше, чем живые. Так она освоила новое ремесло, которым и кормилась до самой смерти. Плетение венков для покойников стало смыслом и содержанием жизни этой женщины, вышедшей из самых «низов» и до конца оставшейся на своем «этаже».

В этом романе Лёчер тоже нашел не совсем обычную повествовательную перспективу, которая позволила ему по-своему взглянуть на Швейцарию первой половины XX в., на ее быт и нравы, далекие от «альпийской романтики». Его героиня, сидя в своей каморке и изготавливая похоронные венки для людей разного достатка, участливо расспрашивает обо всем своих клиентов и старается, чтобы каждый венок соответствовал линии жизни и обстоятельствам смерти усопшего. Таким образом она как бы вплетает в венок собственной жизни судьбы разных людей. Живя смертью, она все же лишена цинизма и жадности мамыши Кураж из романа Гриммельсгаузена или пьесы Брехта. Едва не прогорев в годы депрессии («у голодных нет денег на венки»), она бесплатно подкармливает безработных «кризисным супом» из овощей, приправленным неиспользованными запасами сырья для венков. Лёчеру в этом романе удалось одно из лучших изображений «маленького человека» в послевоенной швейцарской литературе. В то же время его роман явился одной из первых попыток художественного осмысления недавней истории своей страны; вслед за ним к этой проблематике стали обращаться и другие — В.М.Диггельман, Г.Визнер, В.Кауэр.

Элемент иносказания, глубинный подтекст присутствует и в третьем романе Лёчера «Ной. Роман об экономическом чуде» («Noah — Roman einer Konjunktur», 1967), представляющем собой трансформацию и сатирическое переосмысление библейского мифа о всемирном потопе и строительстве ковчега. Действие разворачивается в некоем современном «Двуречье», своего

рода «модели» западноевропейского мира середины XX в. За достоверно, хотя и в характерном для Лёчера ироническом преломлении выписанными деталями быта 1960-х годов легко просматриваются клишированные контуры древнего сказания. Эпизод за эпизодом действие все больше остраняется, обогащается комедийными моментами и переводится в гротескно-сатирический план. Ной в изображении Лёчера — отнюдь не праведник, избранный небесами для спасения рода человеческого, а всего лишь рискованный бизнесмен, который в предчувствии неизбежной экологической катастрофы (потопа) и гибели цивилизации затевает строительство громадного ковчега и тем самым дает толчок экономической конъюнктуре, которая после бурного всплеска завершается плачевным концом: Ной разоряется, его богатство разворовывается (во времена бума воруют все), недостроенный ковчег попадает в руки погонщика верблюдов, а самого виновника «экономического чуда» суд приговаривает к исправительным работам — убирать мусор, который в изобилии производят населяющие ковчег животные или, в более широком метафорическом смысле, общество потребления. Такова в общем незамысловатая фабула романа, интересного, как и два предыдущих, не сюжетными коллизиями, а «вторым планом», повествовательным ракурсом, благодаря которому «вполне реальная натура выглядит диковато, с легким, но постоянно ощущаемым налетом абсурда»<sup>3</sup>. В каждом более или менее развернутом эпизоде просвечивает не только мифологическая основа, но и символический иносказательный смысл; роман обретает стилевые и жанровые приметы притчи, «непрямого» высказывания, способа изображения, выходящего за пределы конкретного общества, определенного исторического времени и метящего в пороки, свойственные человеку во все времена, — жадность, зависть, злорадство, жажду легкой наживы, бездумное отношение к природе и т.д. В этом романе, в отличие от двух первых, немало прямых, густо одобренных иронией и сарказмом публицистических выпадов против «истеблишмента», но почти столько же их адресовано и тем, кто этот истеблишмент пытается поколебать, — распущенной молодежи, отказавшейся от нравственных ориентиров ради освобождения инстинктов, которые она якобы долго сдерживала и подавляла.

Таким образом, каждый из трех ранних романов имел четко очерченное стилевое единство и выделялся не столько новизной формы, сколько метафорической «плотностью» содержания, глубиной проникновения в противоречия и конфликты действительности. Рассказывая о нередко жестокой правде жизни, вызывая сочувствие к обездоленным, социально ущемленным, Лёчер опи-

рался на завоевания реалистической литературы — швейцарской и мировой. Собственно, приверженности реализму и гуманизму его творчество не утратило и впоследствии. Но озабоченность уделом человеческим обрела, в соответствии с духом времени, трагические оттенки, а понятие реализма — тоже не без влияния сдвигов в представлениях о мире и человеке, вызванных к жизни литературой модернизма, — получило расширительное толкование, стало включать в себя тягу и вкус к далеко идущим экспериментам в области повествовательной техники. К концу 1960-х годов в творчестве Лёчера явственно обозначился новый подход к задачам художественного освоения действительности.

Любопытно, что если до 1968 г. имя Лёчера часто называлось в одном ряду с другими немецкоязычными писателями немецкой Швейцарии (В.М. Диггельман, П. Биксель, А. Мушг, О.Ф. Вальтер), то потом оно из этого ряда выпало. Лёчер пошел своим путем. Его почти не затронула стихия молодежного бунта, он остался равнодушен к политическим и эстетическим эскападам «новых левых», хотя по-прежнему и не без оснований относил себя к писателям «левой ориентации».

В роман «Невосприимчивый» («Der Immune»), работа над которым длилась более семи лет, он вложил столько жизненного и творческого опыта, что его хватило бы на несколько произведений. Душевная щедрость, писательская «неэкономность» — свойства натуры Лёчера, проявившиеся после перехода на новые художественные позиции. В первой редакции книга вышла в 1975 г. и получила в общем благожелательные отзывы, но событием литературной жизни, о чем мечтал писатель, не стала. Она легко читалась, но была трудной для толкования. Великолепная в отдельных своих частях, она не получилась как целое, была чересчур аналитичной. В ней чувствовалось недоверие к непосредственному чувству, увлечение интеллектуальной игрой. Лёчер использовал мотив двойничества: авторская позиция как бы распалась на две ипостаси. Одна — ее представляет Невосприимчивый — стремится к интенсивности и полноте восприятия, другая — эта роль отведена повествователю — сдерживает ее, подвергает каждый ее шаг строгому контролю рассудка. Невосприимчивый в ярких, запоминающихся историях рассказывает о своем видении мира, повествователь иронически остраненно комментирует эти истории, соотносит их со своей жизнью. Роман — если то, что предложил Лёчер, можно назвать романом — складывается из вставных новелл, связанных друг с другом только сквозным образом «расщепленного», раздвоенного повествователя.

Взыскуемой цельности, как и следовало ожидать, не получилось, сцепления между частями оказались чересчур хрупкими. Лёчер, однако, не отказался от мысли довести задуманное до конца. Спустя десять лет, в 1985 г., он переиздал роман с незначительными изменениями. В частности, были переработаны заключительные главы — они стали связующим звеном между «Невосприимчивым» и следующим романом, названным «Записки Невосприимчивого».

Авторский замысел заключался, по-видимому, в том, чтобы показать судьбу художника в современном мире. Причем художника конкретного, легко узнаваемого по автобиографическим приметам, в конкретном же, точно обозначенном окружении. Обе книги Лёчера — лишь чуть замаскированная, творчески преображенная автобиография. Заставляя героя выступать под разными именами, автор пытается отвлечь внимание от своей персоны не столько из скромности, сколько из желания больше узнать о других, о мире, порождающем в личности причудливые изломы и деформации. Он не приемлет откровенно исповедальной прозы, мастерами которой в послевоенной Швейцарии были Макс Фриш, В.М.Диггельман, Вальтер Фогт и др. «Мой момент истины не только саморазоблачение, но и переодевание». С недоверием относится он и к поискам «идентичности» — занятию, которому с легкой руки М.Фриша предавались многие. Художник воспринимает себя (и своего героя) как срез сети взаимоотношений, отдает себе отчет в неизбежной вплетенности живущего среди людей в ту или иную систему — и пытается расширять и умножать взаимосвязи с миром, а не обрубать их, сосредоточивая все внимание на себе самом. Заикленность на поисках идентичности, считает Лёчер, ведет к окостенению. «Нельзя говорить о себе, не имея в то же время в виду и других»<sup>4</sup>. А этих других на Земле — миллиарды. Но как бы ни пытался укрыться автор за масками и стилизованными одеяниями, из-за них всегда выглядывала незащищенная часть его внутреннего облика, и этой частью был он сам.

Чтобы выжить в не знающем жалости и сострадания мире, герой Лёчера, человек легко ранимый, с обнаженными нервами (иногда ему хочется «вырвать» их из себя), решает выработать в себе невосприимчивость к недугам времени. Он прививает себе эти недуги в ослабленных дозах, чтобы переболеть ими без риска для жизни. Ему хочется поближе подойти к гжучим тайнам бытия, но так, чтобы не обжечься. Безопасная дистанция создается с помощью эстетической игры. Окружение охотно принимает такую игру — это ведь, что ни говори, форма компромисса. Искусство поддерживать хрупкое равновесие между правдой и полуправдой

(что отнюдь не равнозначно чистому вымыслу) дает лёчеровскому герою возможность внешне безбедного существования. Он пользуется признанием, в меру критичен, в меру ироничен, не посягает на устои. И все же иммунитет для него в меньшей мере позиция, чем поза, за которой скрывается то, без чего не бывает подлинного художника, — равнодушие, сострадание, тревога, ранимость. Образ Невосприимчивого в романе — далеко не полный образ героя, это всего лишь вспомогательная конструкция, своего рода щит, которым художник *хотел бы* отгородиться от жестокостей реального мира. Ему нравится роль стороннего наблюдателя, столь привычная для воспитанного на традиционном нейтралитете швейцарца, но войти в нее целиком, раствориться в ней без остатка он не может. Какая-то, причем очень существенная часть его мира, его человеческой и писательской сути не помещается за спасительным «щитом», остается подверженной разрушительному воздействию извне. Он искренне удивляется, что несмотря ни на что еще жив, и время от времени спрашивает себя: «Как это тебе удалось?»

Диалогия о Невосприимчивом и есть попытка ответить на этот деликатный, жизненно важный для каждого художника вопрос. Удалось, помимо всего прочего, еще и потому, что с юных лет его приучали держаться в стороне от бурлящего потока событий, наблюдать за ним, так сказать, из зрительного зала. С самого начала в диалогии возникает образ театра, которому уподобляется жизнь. «Представление начинается. Он лежит, обложенный подушками, в своем зрительном зальчике и сучит ножками, а перед ним его первая сцена...» «Зрительный зал» здесь — детская кроватка, а двигающиеся за пестрой занавеской фигуры — родители. Им, естественно, уделяется много внимания. Отец — рабочий, кузнец, перебравшийся в город из сельской местности, мать — консьержка в чужом доме, хотя всю жизнь мечтала занять собственный. Семья живет в пролетарском квартале Цюриха. Пьяные выходки отца, буйного алкоголика, превратили жизнь семьи в ад. В одиннадцать лет доведенный до отчаяния сын решает бежать из дома. Он купил карту Швейцарии, смазал велосипед, начал копить деньги, но так и не совершил задуманное — скорее из расчетливости, чем из боязни наказания. Он уже тогда умел наблюдать и сравнивать. Бежали из дома многие, но еще ни одно такое бегство не завершилось удачей. Он сделал вывод и остался.

Другой эпизод — молодежный бунт в Париже, где в то время жил автор. Сердцем он симпатизирует стихийному порыву, но умом понимает, что эта акция обречена, и держится от нее в стороне. Его можно встретить опять-таки среди зрителей, а не на

сцене, где разыгрываются или репетируются исторические события. Подыскивая себе «нишу», он хочет утвердить свою непохожесть на других, но одновременно и не разозлить этих «других» слишком настойчивыми претензиями.

Временами герой Лёчера поддавался порывам, тогда почва уходила из-под ног, надо было демонстрировать искусство акробата или же терять друзей и обретать врагов. Чаще он выбирал первое. Раз за разом поднимался и опускался занавес. В театре жизни сцена становилась все шире, вышла за пределы Цюриха и Парижа, распространилась на Португалию, страны Латинской Америки. Наделенный незаурядным интеллектом герой вырвался из убогого пролетарского квартала, стал писателем, драматургом, журналистом-международником. Наградой за усердие и взвешенность поступков стал подъем по социальной лестнице, гарантированный доход. Но спокойная жизнь, уверенность в завтрашнем дне не давали импульсов для творчества. Тогда он бросил службу, стал «свободным художником». Однако надо было чем-то жить, все зависело от конъюнктуры, и снова началась игра в «сущность» и «маску», внешнее и внутреннее, показное и подлинное. Для других он подпевал в общем хоре, для себя, для душевного равновесия «пел лебединую песню алкоголя». Понимая, что нельзя жить в обществе и быть свободным от него (мера внутренней свободы — это мера совести каждого), он никогда не принадлежал обществу всей душой. Были моменты, когда он искал его одобрения, но всегда оставался настороже, не позволяя без остатка интегрировать себя в систему и поставить под угрозу личностное и творческое начало. «Он вращался в кругах, к которым не принадлежал ни по величине дохода, ни по происхождению, — пишет Лёчер о своем герое (и, надо думать, о себе). — Своей деятельностью он оказывал определенное влияние, мог выступить против властей предрержащих, но это влияние ничего не стоило устранить; в конечном счете он всего лишь продавал свою рабочую силу».

Эту истину подтвердила история с телефильмом «Ах, Салазар, Салазар», снятым в 1965 г. по сценарию Лёчера; руководство швейцарского телевидения в последний момент запретило его показ — чтобы «не оскорбить главу другого государства». Антифашизма в фильме было не так уж и много, но власти, тем не менее, не оставили сценаристу никаких шансов. Он — уже в который раз — сделал вывод и научился еще ловчее жонглировать словами, стал признанным мастером «вербальных манипуляций». Однако с годами приходило понимание, что искусственно привитая невосприимчивость не выход: это тоже смерть, только медленная.

И тогда автор решается на новый шаг: ликвидирует Невосприимчивого как отдельную ипостась. Невосприимчивый снова сливается с личностью того, кто вычленил его из себя и дал самостоятельную жизнь. Невосприимчивый, к которому все привыкли, исчезает, и в финале романа появляется детективное напряжение. Возникает подозрение в преступлении, полиция устраивает в квартире повествователя обыск, но вместо трупа находит разбитый будильник (повествователь запустил им в свое отражение в зеркале) и стопку исписанных бумаг — «Записки Невосприимчивого» («Die Papiere des Immunen», 1986). Эти записки, снабженные критическим комментарием повествователя, и составляют содержание второго романа.

Второй роман начинается с того, чем кончается первый, с обыска. «Ищут Невосприимчивого, смех да и только. Говорят о нем как о жертве», — пожимает плечами повествователь. Жертвой оказался писатель Хуго Лёчер. Он потому и расправился с «докой по части симуляции», что тот, отделившись, замыслил подмять его под себя. Опасность для художника таится не в угрозе саморазрушения в процессе творчества, а в склонности к приспособлению. Не случайно на одном из листков, оставленных Невосприимчивым, написано: «Я потерял себя. Нашедшего мою личность ждет высокое вознаграждение».

Фигура Невосприимчивого, таким образом, в трактовке писателя далека от однозначности. Из оставшихся после него историй явствует, что ему были свойственны и душевная отзывчивость, и гражданское мужество. Оказалось, что даже урезанная эмоциональность способна встать на пути трезвого расчета, спутать карты холодному комбинаторству. Повествователь лукавит, когда дает понять, что он убил Невосприимчивого: он его реинтегрировал, осознал как неотъемлемую часть самого себя. На это тоже есть намек в тексте: «Я с удивлением беру последний рассказ из оставленных записок, в котором речь идет о ребенке. Он говорит от своего имени, но это моя история».

Эта и другие «истории», как и обрамляющие их комментарии, принадлежат одному лицу — писателю Хуго Лёчеру, сказавшему как-то, что в «Невосприимчивом» таятся страсти, о которых он и не подозревал. Страсти эти проявляются прежде всего в рассказах о трагических столкновениях думающего, страдающего художника с окружением, равнодушным ко всему, кроме собственной выгоды. Некоторые из этих рассказов — «Потрошитель кукол», «Поп-греховодник», «Крестьянин-бунтарь» и др. — способны, по мнению критиков, стать украшением швейцарской новеллистики.



В романах о Невосприимчивом отсутствует стилевое единство: стилевая чересполосица возведена в принцип. Автор пробует разные тональности, поднимается или опускается на разные языковые уровни, использует разные повествовательные приемы и формы — историю, рассказ, сказку, репортаж, лирическую зарисовку, поэтологическое отступление. Но диалогия — не сборник упражнений по стилю. Просто ее герой — человек своего времени, «эпохи подозрения» (Натали Саррот), недоверия не только к устоявшимся формам жизни, но и к языку, к искусству как способу образного осмысления этой жизни. Лёчер объявляет себя сторонником «пермиссивной эстетики»<sup>5</sup>, которая позволяет любой способ нарратива, но при этом ни одному из них не отдается явное предпочтение.

Отдельные блоки романа (истории и группы историй) объединены внутренней темой и ключевыми словами (например, первые четыре истории — словами «театр», «игра», «роль»). Другие ключевые моменты — происхождение, семья, родители, город, родина, бегство и возвращение, любовь, язык. Кроме того, блоки скреплены промежуточными текстами-комментариями, своего рода интермедиями. Собственно, известное единство мотивов и достигается благодаря искусному монтажу «историй» и «промежуточных» текстов. Но главное в том, что автор не сочиняет свои истории, а живет в них, как в лабиринте. Но, в отличие от Дюрренматта, у которого лабиринт равнозначен тюрьме, Лёчеру мало описать это явление, он пытается разгадать его тайну, понять, почему человеку не дано найти из него выход, «уйти от судьбы». Рассказывая о блужданиях своего героя в лабиринтах сознания, Лёчер настаивает: люди, у которых проблемы с иммунитетом, — не чудаки или аутсайдеры, это явление распространено, почти типическое. Поэтому методика и результаты эксперимента над собой могли оказаться полезными и для других. Нельзя сказать однозначно, что эксперимент закончился удачей — и в смысле этики, и на уровне эстетическом. Но он оказался полезным для писателя, обогатил его новым творческим опытом, подвел к рубежу, за которым открываются новые творческие возможности.

Один из главных признаков стиля Лёчера — помимо часто практикуемой им смены повествовательной «оптики», — «конструктивная ирония», т.е. такая ирония, которая не ограничивается насмешкой, ироническим прищуром, созданием критической дистанции к изображаемому в литературном произведении предмету; другая ее функция — в обнаружении и обнажении нераскрытых возможностей реальности. «Ирония — это всегда акт освобождения»<sup>6</sup>, а потому в ней должен присутствовать элемент само-

иронии, дистанцирования от романтической заносчивости интеллекта, осознающего, что создаваемое автором произведение — не реальность, а артефакт, продукт искусства — и не более того.

Такая «двойная ирония» над миром и одновременно над собой, силящимся этот мир постичь и воссоздать в ином обличье, — в большей или меньшей мере присутствует во всех произведениях Лёчера, как и элементы внутренней биографии. Писатель неоднократно заявлял, что он не доверяет *только* душевному опыту, переживаниям, не подвергшимся «иронизации», т.е. своеобразному просвечиванию рентгеновскими лучами интеллекта. Это, однако, не означает, что он не «впускает» свой опыт в создаваемый им художественный мир. Не только интеллектуальная, но и эмоциональная составляющая этого опыта там присутствует, но не выдвигается на передний план, не абсолютизируется, не становится сюжетообразующим остовом.

Так, в повести «Мир чудес. Встреча в Бразилии» («Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung», 1979) путешественник (он же и повествователь), оказавшийся в захолустном уголке Бразилии, осматривает в местной церкви зал религиозных «чудес» и случайно оказывается участником отпевания маленькой девочки. Все повествование — внутренний монолог иностранца, обращенный к мертвой девочке. Следуя за процессией до самого кладбища, он, движимый состраданием и душевным участием, «рассказывает» усопшей о жизни, которую ей не суждено прожить, о стране, в которой она родилась, но которую так и не успела узнать, о сказках и «чудесах» Бразилии. В свой внутренний монолог он вплетает и собственный жизненный опыт, и сведения, почерпнутые из книг, и свое неравнодушие к людям, живущим в этом забытом богом месте, и надежду, что и здесь жизнь когда-нибудь изменится к лучшему.

Сходный повествовательный прием использован и в повести «Осень в городе Большого Апельсина» («Herbst in der grossen Orange», 1981): ученый Х., оказавшись на научной конференции в Лос Анджелесе, городе, называемом «Большой Апельсин», не возвращается сразу домой, в Европу, а проводит за океаном всю осень, наблюдая за чужой и чуждой ему жизнью. Богатство, роскошь, искусственная природа — все это вызывает в нем мысли, прямо противоположные тем, которые возникали в Бразилии: о закате, о гибели цивилизации и вырождении человека как вида. В репортажах-монологах, обращенных повествователем на этот раз к самому себе, преобладает пародия, сатира. Стареющий, большой повествователь не приемлет суррогатов жизни, но и не бунтует против них, так как не хочет портить чужой игры и лезть в чужой монастырь со своим уставом. Ирония и тут оказывается

тем спасательным кругом, который помогает рассказчику выплыть из омута черных мыслей, — правда, по фарватеру, напоминающему тот, который был проложен до него Т.Манном («Смерть в Венеции») и Г.Гессе («Степной волк»).

С конца 1980-х годов ироническое отношение писателя к миру, литературе и себе окончательно избавляется от трагического подтекста. Все чаще в его сочинениях проступает тяга к комическим ситуациям и эффектам. Это особенно заметно в сборниках рассказов о животных — «Муха и суп» («Die Fliege und die Suppe», 1989) и «Петух — проповедник» («Der predigende Hahn. Das literarisch-moralische Nutztier», 1992). Животные в его коротких историях очеловечены, они разговаривают, любят и ненавидят, работают и отдыхают, попадают вместе с людьми в ад и рай. Осел на военной службе, пудель на конкурсе красоты, обезьяна в космической ракете или крыса в научной лаборатории — все они попадают в ситуации, в которых нередко оказываются и люди, и ведут себя соответственно. Несомненно, Лёчер использовал в своих историях жанровые особенности и образный строй средневековых басен, но в старые формы вложил новое содержание и придал им современное звучание. Да и сами формы подверг модернизации. У его историй нет морали в конце — мораль заключена в самом способе изображения, в ироническом ракурсе, в комических происшествиях, вызывающих очистительный смех.

Неистребимое любопытство к жизни, ко всем ее проявлениям, не только мрачным, внушающим тревогу, но и смешным, забавным, свойственно герою романа «Сезон» («Saison», 1995) — талантливому и энергичному молодому человеку, устроившемуся после окончания школы на летний сезон смотрителем купальни-лечебницы и превращающему это оздоровительное учреждение в своеобразный театр, где персонажи, узнаваемые типы сегодняшнего западноевропейского общества, раздеваются, обнажая свою сущность со всеми ее достоинствами, изъянами и забавными сторонами. Где-то в глубине и здесь пульсирует мысль об апокалипсисе, об увядании, закате и смерти (посетители заведения — люди в основном пожилые, обремененные болезнями), но Лёчер в свойственной ему иронической манере обыгрывает то значение слова «апокалипсис», которое было ему присуще в древнегреческом на бытовом уровне, — раздевание, обнажение сокровенного, т.е. нечто, родственное современному стриптизу, когда сокровенное делают «откровенным» не ради соприкосновения с высшим смыслом бытия, а из тщеславия или соображений выгоды.

Если повествование в этом романе строилось по линейному принципу (последовательное изложение событий), то в следую-

шем романе писателя «Глаза мандарина» («Die Augen des Mandarins», 1999) характер нарративного дискурса кардинально меняется. Повествование становится прерывистым, скачкообразным, даже слегка сумбурным. «Любая последовательность оставляла его равнодушным. Куда больше занимали его соположение и одновременность», — говорится в романе о центральном персонаже. Но эти же слова можно отнести и к самому Лёчеру, сказавшему как-то, что он не имеет собственного стиля и специально изобретает «для каждой новой книги свой язык, свой стиль»<sup>7</sup>.

Герой романа, наделенный говорящим именем Паст (видимо, указание на то, что у семидесятилетнего человека все уже в прошлом), — специалист по организации памятных дней и новогодних праздников. Он долгие годы прослужил в каком-то «мультикультурном» фонде, но накануне уволен в связи с ликвидацией места работы. На следующий день ему предстоит переезд в дом престарелых. С собой он берет лишь очень немного (словари и справочники), все остальное имущество, упакованное в картонные коробки, достанется старьевщику или отправится на городскую свалку. Паст знает, что отпущенный ему срок по сравнению с тем, что прожито, не так уж и велик, и, вспоминая о прошлом, подводит не промежуточный, а как бы окончательный итог жизни. В романе много говорится о смерти, но она уже не пугает Паста, как пугала некогда протагониста повести «Осень в городе Большого Апельсина». Он воспринимает ее как неизбежность и неотъемлемую часть вечного круговращения природы.

Весь роман — это густо сдобренный иронией обзор жизни героя, обзор сумбурного XX века и, наконец, прихотливый и хаотичный, как само время, обзор этапов движения человечества к тому состоянию, в котором оно оказалось на излете второго тысячелетия. Глядя в глаза мандарина, изображенного на обложке какой-то книги, Паст рассказывает ему и самому себе истории своей жизни и своего времени, в том числе и вымышленные, и уже использованные — в ином повествовательном ключе — в других произведениях писателя. Готовясь к поездке в Китай, Лёчер, по его словам, наткнулся на книгу, в которой была описана первая встреча китайцев с европейцами. Если верить ей, живший триста лет тому назад мандарин заглянул в глаза европейцу и удивленно спросил: «Разве голубыми глазами можно что-нибудь видеть?». Европейец в романе пытается доказать, что можно, причем очень многое, он способен обозревать целые эпохи и континенты, хотя и не скрывает, что полагаться на остроту зрения становится все труднее. И не только потому, что она слабеет: в «столетии сумбура» не за что уцепиться взглядом, трудно полагаться на зритель-

ные впечатления, так как реальный и виртуальный миры все стремительнее смешиваются, перетекают друг в друга. Благодаря Интернету мир стал вполне обозримым, но не менее загадочным.

Во второй части романа мандарин отделяется от обложки китайской книги и вступает с Пастом в диалог. Скорее это даже не диалог, а пикирование, обмен остроумными репликами по поводу жизни и смерти, прошлого и настоящего, своего и чужого, об искусстве смотреть и видеть, о чудесах науки и техники, которые подарил человечеству XX век и которые не сделали человека ни умнее, ни лучше. И о многом другом, помогающем понять современность через прошлое и прошлое через современность. Попутно Лёчер искусно вплетает в повествование элементы китайского менталитета, демонстрируя свое знакомство с «восточной мудростью».

Ближе к концу романа всплывает уже знакомый образ Невосприимчивого. Он стал бездомным бродягой и своего рода эксгибиционистом. Выставляя напоказ свои шрамы — следы перенесенных операций, — он утверждает, что его сердце не выдержало всего того нелепого и страшного, что происходит в мире, и его пришлось заменить другим (пересадка органов — тоже одно из отнюдь не однозначных в моральном плане новшеств, которые принесло с собой истекшее столетие). Но и второе сердце — сердце погибшего в аварии молодого мотоциклиста — не выдерживает, и Невосприимчивый намерен заменить его на третье. «Да здравствует хирургическое вмешательство, — то ли всерьез, то ли с насмешкой вещает он. — Хирурги — это футурологи, которые не пророчествуют, а режут по живому».

Калейдоскоп составляющих роман пестрых историй, объединенных образом рассказчика, в ироническом остранении затрагивающих кардинальные проблемы современной жизни и в разных комбинациях варьирующих основные мотивы творчества писателя, еще раз подтверждает, что Хуго Лёчер остается одним из самых тонких стилистов в современной немецкоязычной литературе, писателем, которому неведомы проблемы провинциальной боязни новшеств, эксперимента, в том числе и проблемы «литературы как терапии»: в отличие от Адольфа Мушга, тоже открытого навстречу новым веяниям, он полагает, что для легитимизации творчества терапевтических интенций недостаточно, от комплексов можно освободиться (или попытаться это сделать) и в частном письме. Его стихия — сдобренная двойной иронией интеллектуальная и эстетическая игра на грани фола, позволяющая избежать «гибели всерьез» и остаться крупным художником.

<sup>1</sup> *Loetscher H. Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen / Mit einer Einführung von W. Frühwald. Zürich, 1988. S. 34.*

<sup>2</sup> *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz / Hrsg. vom M. Gsteiger. München, 1980. Bd. II. S. 356.*

<sup>3</sup> *Архинов Ю. «Ной» Г. Лёчера // Современная художественная литература за рубежом. М., 1971. № 5–6. С. 46.*

<sup>4</sup> *Loetscher H. Vom Erzählen erzählen. S. 107.*

<sup>5</sup> *Ibid. S. 92.*

<sup>6</sup> *Ibid. S. 70.*

<sup>7</sup> *Иностранная литература. 2002. № 9. С. 263.*

## ГЛАВА 25

### ПАУЛЬ НИЗОН

Среди швейцарских писателей поколения после Фриша и Дюрренматта Пауль Низон (Paul Nizon, р. 1929) один из самых тонких и чутких мастеров слова, обогативший немецкоязычную литературу произведениями высокого лирического накала и почти обнаженной исповедальности. Своими «крестными отцами» Низон считает швейцарского писателя начала XX в. Роберта Вальзера и художника Ван Гога. У первого он учился спонтанности, невыдуманности чувств и переживаний, незаданности тем и характеров, у второго — истовости, страстной самоотдаче в момент творчества, работе «на разрыв аорты». Российскому читателю любопытно будет узнать, что среди своих учителей Низон называл также Константина Паустовского и Исаака Бабеля.

Центральная тема творчества Низона обозначилась уже в самом начале его творческого пути: он хотел «писать жизнь». Причем жизнь настоящую, подлинную, переживаемую изнутри, а не воспринимаемую в виде навязываемых извне представлений. Но сначала надо было эту жизнь найти, научиться видеть ее через свою индивидуальную «оптику», узнавать и воссоздавать в слове. Творчество Низона довольно отчетливо делится на два этапа: поиски себя как писателя, обретение мастерства — и поиски той самой «жизни», которую он считал достойной своего пера. Но если первый этап завершился достаточно быстро и результативно, то второй продолжается до сих пор и конца поискам не видно. Тем более, что для писателя очевидно ценен сам процесс поисков, а не его результат. Он, как и почти все герои его книг, боится прийти к некой конечной цели, найти то, что можно было бы назвать жизнью, как ее понимает Низон.

Свою творческую установку он сформулировал в дневниковой записи за 1989 г.: «Я хочу писать ни о чем, то есть ни о чем определенном, то есть я хочу писать обо всем. Обо всем, что со мной происходит, что (через органы чувств) приходит в голову и разворачивается как некое происшествие, я хочу не переставая описывать всю эту киноленту как свою действительность, то есть офор-

млять эту действительность, как поток или киноленту, в словах, в дорожках из слов, в словесных колоннах, в каскадах слов, чтобы в слове отпраздновать ее воскрешение. В отличие от сочинителей историй. Писать неделимую, нерасчленимую жизнь»<sup>1</sup>. Все творчество Низона — это непрекращающиеся экспедиции в поисках этой нерасчленимой на отдельные «истории» жизни. Вылазки во внешний мир, в котором он черпает впечатления, чередуются с погружениями в мир внутренний, с погоней за собственным «я». Лирический герой Низона, как правило, не считает нужным прибегать к маскировке (это занятие для сочинителей «историй», а Низон вот уже несколько десятилетий не перестает от них дистанцироваться), между образом автора и образом повествователя почти нет зазора. Элемент саморазоблачения у Низона даже сильнее, чем у Макса Фриша, сказавшего как-то, что он себя не описывает, а предает; к тому же Фриш, в отличие от Низона, любил «примерять истории, как примеряют одежду».

Надо сказать, с Фришем Низона многое роднит. Это и отношение к жизни как идентичности самому себе, и преимущественный интерес к внутреннему миру человека, и писательство, понимаемое как «изнурительная эпопея души, через отчуждение ведущая к самообретению» (Д.Затонский), и обостренное чувство стиля как некой «звучащей границы», и мн. др. Собственно, в начале литературной карьеры Низона так и казалось: одна из самых ярких линий в спектре послевоенной литературы немецкой Швейцарии, представленная творчеством Макса Фриша, обогатилась еще одним многообещающим писателем. Сам Фриш это тоже почувствовал и попытался ввести молодого автора в круг своих единомышленников. Но отношения между ними сложились не совсем так, как хотелось обоим. Взаимная симпатия натолкнулась на существенные расхождения во взглядах на характер и цели литературного творчества. Вот как об этом говорится в опубликованном дневнике Низона «Подкладка плаща»: «В пору моей дружбы или частого общения с Фришем помехой для меня было то, что с симпатией, которую я к нему испытывал, никак не соединялось должное почитание и восхищение. Мне импонировал “Штиллер”, но совсем не нравился “Ното Фабер”, слишком уж сконструированным казался он мне, “Гантенбайн” был не совсем в моем вкусе, второй дневник с его страхом перед старостью меня отталкивал, “Монток” я находил безвкусным, “Солдатскую книжку” и “Телля” малозначительными сочинениями, высказывания по политическим вопросам — заслуживающими уважения, к первому дневнику я отношусь с огромным почитанием, к пьесе “Бидерман и поджигатели”, пожалуй, тоже, но драмы “Опять они поют” и



“Санта Круз” пахнут кухонным чадом и представляются мне чересчур личными. “Андорра” — так себе»<sup>2</sup>.

Главное, что не устраивает Низона не только у Фриша, но и у других предшественников и современников, чьи имена всплывают в дневнике и чьи произведения входили в круг его чтения, — это сделанность, сконструированность, не-естественность, не-соответствие художественного изображения тому, что изображается, т.е. все той же «подлинной жизни». Примерно тот же приговор, что и Фришу, вынес Низон Герману Броху, которым на раннем этапе восхищался. При повторном чтении «тотальность» австрийского писателя показалась ему «лишенным какой-либо художественности стоном... не-реальностью, конструкцией, как и вообще весь Брох... мало естественности, не говоря уже о темпераменте. Мало жизни»<sup>3</sup>.

Из всех упоминаемых в дневнике писателей (Генри Миллер, Мартин Вальзер, Элиас Канетти, Эрнст Хемингуэй), пожалуй, только о последнем сказано, что это «автор, который снова и снова производит на меня впечатление, хотя он совсем на меня не похож; я даже думаю, что кое-чем ему обязан»<sup>4</sup>. Все другие ему интересны (иначе бы он их не читал), по-своему близки, но, по его убеждению, ничего не дают ему в чисто творческом плане.

Творческий процесс для Низона начинается в той точке, где сталкиваются и взаимопроникают два мира — внутренний и внешний. Описывая свою — и только свою — жизнь, Низон одновременно переживает «процесс писательства»<sup>5</sup>. Поиски жизни для него — не только некая экзистенциальная парадигма существования, но и формула самоосуществления как художника. Вопрос «“Но где же она, жизнь?”» равнозначен для меня отсутствию заданной тематики, родины, идеологических убеждений. Единственное, что я могу противопоставить всему этому, — моя жизнь художника, которую невозможно себе представить без моей комнаты-инкубатория и моего переезда в Париж»<sup>6</sup>.

О переезде в Париж следует сказать особо. В своей книге «Разговоры в тесноте» («Diskurs in der Enge», 1970), составленной из литературно-критических, публицистических и искусствоведческих эссе, Пауль Низон, тогда еще относительно молодой литератор, жаловался, что действительность Швейцарии с трудом поддается эстетическому освоению. Стоит только писателю приступить к работе, как реальность начинает «крошиться и рассыпаться в его руках, литература, которая ему мерещится, “мировая” литература, которую он хотел бы создавать на швейцарском материале, из швейцарских судеб, рождается с большим трудом. Во

всяком случае, она получается не столь живой, как хотелось бы, не такой, как в других странах...»<sup>7</sup>

А коли так, считает писатель, надо отправляться на поиски другой действительности, другой жизни, более соответствующей его притязаниям и его дарованию. И Низон отправляется. После неудачных попыток найти подходящие условия для творчества в Риме, Лондоне, Барселоне и Нью-Йорке (а вдохновение посещает его только в больших городах) он оседает в Париже, благо представился удобный случай — полученная в наследство квартира давно жившей во Франции тетушки. Оседает, похоже, навсегда. По крайней мере, он живет там с середины 1970-х годов и пока не высказывает желания вернуться на родину, демонстрируя парадоксальный пример писателя, плывущего против течения: все мечтают о тихой, благополучной Швейцарии, поскольку она (вспомним Дюрренматта) «не проблема, а удобное место жительства». Низон же поступает наоборот, так как в Швейцарии ему не хватает материала для творчества, не хватает «проблем».

Сын эмигранта из Риги, химика-изобретателя, и швейцарки Низон родился и вырос в Берне, изучал историю искусств, защитил диссертацию о Ван Гоге, стал критиком-искусствоведом, получил престижную работу в редакции «Нойе цюрхер цайтунг». Но спокойная, социально упорядоченная жизнь была ему не по душе, писателю казалось, что он запутался в силках общественных взаимозависимостей, в том, что Фридрих Дюрренматт называл «лабиринтом» или тюрьмой. Швейцарское общество напоминало Низону огромный универмаг, где в каждом отделе стоят одетые в черное «бюрократуры». Жизнь там выдается (или продается?) крохотными порциями, и каждая такая порция именуется «главным делом», «конечной целью», а взамен требуется смирение, повиновение и муравьиное трудолюбие. Ему казалось, что настоящая жизнь вершится за стенами «универмага», там, где происходит смена времен года, где все движется и меняется, где с человеком случаются истории. Кто привязан к отчужденному дому, тот обречен на медленное умирание, ибо «в доме кончаются истории». Спасение в бегстве из дома, пока он не обрушился и не уничтожил то, что зародилось в тебе и готово начаться сызнова. Поэтому Низон всегда в пути, в бегах, в странствиях, в поисках собственной «истории», которую он, сколько ни ищет, никак не может найти и успокоиться. Вероятно, именно по этой причине в его книгах и нет «историй» в традиционном понимании — с более или менее строгим сюжетным стержнем, завязкой, кульминацией и неизбежной развязкой в финале. Но писатель и его «лирический герой» не унывают, ибо убеждены: у каждого человека *должна* быть своя

история, история его собственной жизни, неповторимой, невыдуманной, не приукрашенной сочинительством. Ее надо только найти, увидеть, *узреть*.

В эссе «О зрении» (1979) Низон признавался, что первое время был без остатка в плену своего «я», что внешний, видимый мир для него ничего не значил, что он «стал необщительным, погруженным в себя, чудаковатым, странным, чуждым жизни — чужим среди людей»<sup>8</sup>. «Я долго не мог *видеть*, потому что все превращалось для меня в настроение, в чувство, я был переполнен чувствами, которым предавался всей душой, я не поспевал за ними, я наслаждался ими вдогонку»<sup>9</sup>. Понимая, что такая заикленность на себе, на своем тогда еще не очень богатом внутреннем мире ничего хорошего не сулит, Низон сознательно заставлял себя учиться *видеть*. Чтобы пройти школу *видения*, он занялся изучением изобразительного искусства — и, в конце концов, добился своего, «взорвал темницу внутреннего мира»<sup>10</sup>, пробился к свету, к людям, к жизни. Но пока не той, какую начнет упорно искать немного позже. Первая значительная книга лирической прозы Низона «Canto» (1963) написана «человеком зрения» («Augenmensch»), обретшим, наконец, способность не только смотреть, но и *видеть* и упивающимся увиденным. Но видел он только внешние проявления жизни, нередко обманчивые. Внутренний взор еще не пытается проникнуть в скрытую суть вещей, довольствуясь реакцией на внешние раздражители. Начинаящий писатель чувствует настоятельную потребность в притоке новых жизненных впечатлений и накапливает их, давая им переплавиться в горниле подсознания, превратиться в нечто существенное, обрести нюансы и обертонами, обрести *содержательность*.

Правда, эта переплавка произойдет много позже, как и ее осмысление. Он заговорит о вынашивании книги, как женщина вынашивает ребенка: «Материал бродит во мне, словно жидкость в горбе верблюда; чтобы он созрел, его нужно утрясти, дать ему скиснуть. Это дается мне с огромным трудом, требует много жизненных сил. У меня этот процесс и впрямь питается жизненными соками; но пока материал напится ими и созреет, надо ждать; тогда я внутренне скован, болен, чувствую, как во мне шевельнется что-то и надолго затихнет. И вдруг это созревает и вырывается наружу. Неужто мое предназначение — всего лишь вынашивать материал? И зачем все это?»<sup>11</sup>

Как видно из этой цитаты, Низон, подобно сюрреалистам, ощущает себя медиумом, временным вместилищем впечатлений, переживаний, опыта, боли, желаний и т.д., которые раньше или позже приведут в движение механизм творческого воображения;

но, в отличие от сюрреалистов, он отнюдь не радуется этому: в его словах звучат недоумение, тревога и неудовлетворенность. Сюрреализм для него — вещь знакомая и любопытная, но — давно пройденный этап, причем пройденный не им, а другими. То же самое можно было бы сказать и о французских новых романистах — А.Роб-Грийе, М.Бюторе или о швейцарце Р.Пенже, тоже, как и Низон, осевшем во Франции: переключка с ними очевидна, особенно когда речь заходит об отсутствии сюжета, фабульной канвы, действия как такового, четко очерченных характеров и т.д. Не вызывает сомнения, что живущий в Париже швейцарский писатель знаком с творчеством экспонентов «нового романа» и что на определенном — скорее типологическим, чем контактным — уровне между ними возможны какие-то схождения. Но не более того. Причислять Низона к школе «нового романа» было бы ошибкой, как, впрочем, и к любой другой школе авангардизма, модернизма или реализма XX в. Он — сам по себе, хотя, будучи сыном своего времени, ко всему имеет отношение, со всем так или иначе сталкивался, правда, чаще всего «по касательной».

Но формирование и осмысление собственных воззрений на психологию творчества произойдет, как уже говорилось, позже. Пока же, на раннем этапе, Низон мог бы сказать о себе словами известного стихотворения классика швейцарской литературы XIX в. Готфрида Келлера: «Пейте, взоры, сладкий жизни сок!» В «Canto» царит музыкальная, песенная стихия. Это подчеркнуто не только в названии — *santo* по-итальянски означает «песня», «пение», — но и в структуре книги: три ее части написаны, по образцу классической сонаты, в разном темпе и в разной тональности. В целом книга представляет собой поток сознания, до крайности «взрыхленного» напором впечатлений и душевным смятением молодого швейцарца, получившего, как и сам Низон после первой, во многом еще подражательной публикации «Скользящие площадки» («Die gleitenden Plätze», 1959), право на годичное пребывание в Риме.

Несмотря на структурное сходство с классической сонатой, в книге, однако, нет классической ясности содержания. От желания сказать все сразу (а книга скомпонована как письмо на родину, как отчет о новой жизни, не похожей на прежнюю, адресованный покойному отцу) у рассказчика спирает дыхание, слова торопятся, наскакивают друг на друга, ломают строку и деформируют (еще одно сходство с сюрреалистической и экспрессионистической прозой) фразу; глаголы не поспевают за существительными, открывая простор для назывных предложений. Указывая на бросающуюся в глаза связь Низона с литературой авангарда, Мартин Кильхман, автор предисловия к сборнику «материалов» о писате-

ле, приводит в качестве доказательства, причем весьма убедительного, пассаж из «Canto». На вопрос, «Что вы хотите донести до читателя?» следует ответ: «По-моему, ничего. Ни точки зрения, ни программы, ни обязательств, ни истории, ни фабулы, ни сюжетной линии. Только эту дрожь в пальцах. Писать, лепить слова, нанизывать их друг на друга, выстраивать в строку, этот фанатизм писательства — мой костыль, без которого я бы тут же грохнулся на землю. Ни жизненных проблем, ни темы, только *matière*, материя, которую в процессе творчества мне надо укрепить, чтобы иметь хоть что-нибудь прочное, на чем можно стоять».

Материя в понимании Низона — не окружающий мир, не «так называемая действительность», которую можно принимать или отвергать, а словесное вещество, то, что преобразуется в руках мастера, творится его умом и фантазией. По сути дела, Низон уже с этой книги пытается говорить не столько о поисках «жизни», сколько о поисках *жизненности*. С помощью искусства он стремится смягчить и облагородить повседневную жизнь, понимаемую как прозябание в кромешном мраке лишённого смысла существования, литературной утопией этого «мародера авангарда» (Дольф Делер) был и остается синтез эстетизма и экзистенциализма.

Для «Canto» характерны безудержные выплески эмоций, как радостных, свойственных попавшему в «вечный город» и обуреваемому жаждой жизни и женской ласки стипендиату из провинциального Берна, так и — в минорной части книги — печальных, напоминающих похоронные ламентации и связанных с воспоминаниями об умершем отце. Живой, сочный, терпкий язык книги, в выразительных возможностях которого Низон не сомневался даже в пору повального увлечения «искушением» и «оголением» языка в 1970-е и частично 1980-е годы, разительно контрастирует с появившимися примерно в то же время книгами Петера Бикселя («Собственно, фрау Блюм хотела бы познакомиться с разносчиком молока», 1964; «Детские истории», 1969), Йорга Штайнера («Штрафная работа», 1962), Курта Марти («Деревенские истории», 1963) и других швейцарских писателей, принадлежащих к тому же поколению, что и Низон. Низон с самого начала не вписывался в ландшафт современной ему швейцарской литературы, был «особым случаем», подобно немногим своим землякам, «трудным» писателям, таким, как Роберт Вальзер, Фридрих Глаузер, Ганс Моргенталер, Людвиг Холь, Фридрих Дюрренматт, он выпадал из «нормы», держался «в стороне» («Писатели в стороне» — название вышедшей в 1974 г. книги швейцарского поэта и литературного критика Дитера Фрингели, посвященной «неудобным» авторам от Глаузера до Холя. О Низоне речи в ней еще нет).

Несколько сдержаннее эмоциональный напор, умереннее упоение поэтическим словом в книге «В доме кончаются истории» («Im Hause enden die Geschichten», 1971), но и здесь отношение к жизни — реальной и той, о которой мечтается — остается острожно бескомпромиссным. Пытаясь добраться до скрытых мотивов «неблагополучия» («Unbehagen»), понять причины душевного дискомфорта, с детских лет испытываемого им на родине («Неблагополучие в малом государстве» — так назвал это знакомое многим швейцарцам чувство литературовед и философ Карл Шмид), Низон исследует собственные истоки, рассказывает о своем происхождении, о годах детства и юности, проведенных в родительском доме, о том, что, несмотря на относительное материальное благополучие, счастливыми эти годы назвать нельзя, так как в доме царил мещанский дух, разного рода запреты и ограничения вели к внутренней скованности, не давали выхода естественным эмоциям, присущим юному возрасту. Он приходит к выводу, что родительский дом — это тюрьма, которая цепко держит своих обитателей, не выпускает их в «мир», мешает найти себя, утвердиться в своей неповторимости, непохожести на принятый за некую аксиому тип «национального характера». Считается, что биография, «история» каждого человека начинается в отцовском доме. У Низона все наоборот: «В доме околевают истории, издыхает жизнь». Не вырвешься вовремя — пропал. С годами понятие «дома» расширилось, распространялось как на «малую» (Берн), так и на «большую» родину — Швейцарию. Видимо, подобный радикализм отрицания и отречения был нужен писателю для того, чтобы освободиться от типично швейцарских условий литературного творчества, от давления «тесноты», провинциализма и регионализма, все еще сильно ощущаемых в 1950–1960-е годы XX в., чтобы открыть для себя путь к новым сюжетам, темам и проблемам.

Свою следующую книгу, построенную, как и все другие, на автобиографическом материале, Низон назвал «Погружение» («Untertauchen. Protokoll einer Reise», 1972). В этой повести (так с некоторой долей условности можно было бы определить жанр книги) рассказывается, как некий журналист, повторяя вплоть до деталей жизненную ситуацию Низона, по заданию редакции отправляется в Барселону, влюбляется там в танцовщицу ночного клуба и напрочь забывает о том, ради чего был послан в этот город. Возвратившись в Швейцарию, он (как и сам Низон) без объяснений уходит из газеты, разводится с женой, расстается с семьей и поселяется в мансарде — чтобы *погрузиться* в себя, прислушаться к внутреннему голосу и очистить от приставшей шелу-

хи и ненужных примесей свое истинное «я», свое призвание, которое, как он убеждается, в том, чтобы быть не журналистом, а писателем. Если исходить из обстоятельств внешней и внутренней биографии Низона, то можно утверждать, что в повести ничего не выдуманно, не присочинено, не приукрашено. «Фабула? Иносказание? Вымысел? Это никогда меня не интересовало»<sup>12</sup>, — настаивал Низон. И все же перед нами не автобиография, не воспоминания о прожитом и пережитом, а литературное произведение, выстроенное по законам художественности. Автор и рассказчик в нем чрезвычайно близки друг другу, но не идентичны, не слиты в единое целое, между ними существует едва заметный зазор, проявляющийся на уровне повествования, когда автор говорит о своем герое то от первого, то от третьего лица: «Я вижу себя сидящим в салоне. Он (т.е. уже отчужденное, отслоившееся “я”. — В.С.) встает...» и т.д. Автор не дистанцируется от своего героя, а как бы следит за ним со стороны — с симпатией и пониманием. Такое двойное, сдвоенное «я» — не изобретение Низона. Он опирается на завоевания и находки литературы европейского модерна и авангарда, органически вплетая их в свою индивидуальную манеру повествования, теперь уже вполне сложившуюся.

«Погружение» было сигналом, что становление Низона-прозаика в основном завершилось: писатель обрел свое лицо и уверовал в свои возможности. Это произошло в начале 1970-х годов, в пору заметного, а иногда и просто кричащего полевения, политизации и идеологизации западноевропейской литературы, в том числе, хотя и с некоторым «стилевым запаздыванием», и швейцарской. Любопытно, что Низона, откровенно критически настроенного против буржуазных форм жизни, как художника этот процесс практически не затронул. Если верить его признаниям, разбросанным по многочисленным интервью и обобщенным во «франкфуртских лекциях», вышедших отдельной книгой в 1985 г. под названием «Писать, чтобы жить» («Am Schreiben gehen»), он с симпатией относился к писателям левой ориентации, во многом разделяя их взгляды, но держался (и продолжает держаться) в стороне от литературы социально-критического направления. Из его высказываний мы узнаем, что чтение Германа Броха помогло ему раскрепоститься, а знакомство с книгами Фердинана Селина заставило поверить в собственные творческие потенции, что его книги вызревают очень долго («инкубационный период» длится иногда по 6–7 лет), но пишутся быстро, что он отдает себе отчет в своей близости к сюрреализму и «автоматическому письму», но видит и свою непохожесть на кого бы то ни было, что он не любит

морализаторства и не надеется на изменение общественных условий с помощью художественного слова.

Низон, однако, не отрицает полезной, даже благотворной роли художника в обществе. Автор «истинно художественных книг» он не очень эстетично, но достаточно метко называет «дождевыми червями», которые взрыхляют почву действительности, забетонированную алчностью и ложно понимаемым порядком, отсутствием воображения и новых идей, неразумием и жестокостью. Властям предрежающим он советует привлекать таких людей к сотрудничеству, несмотря на их кажущуюся бесполезность и даже деструктивизм. Размышляя о месте художника в обществе, он призывает отказаться от взаимной ответственности, строящейся на принципе «ты — мне, я — тебе», ты поддерживаешь меня морально и материально, я плачу тебе лояльностью, а если понадобится, то и славословием; он предлагает иной расклад обязанностей: общество, государство создает условия для достойной жизни именно тех мастеров искусства, которые в силу разных причин не в состоянии добиться этого сами, художники же обязаны оберегать свой талант и не идти на сделки с совестью ради легкого успеха, а все силы отдавать служению истинному искусству.

Что же такое, с точки зрения Низона, истинное искусство? Это искусство, доступное далеко не каждому потребителю печатной и иной продукции «фельетонного века», как называл минувшее столетие Герман Гессе, но, тем не менее, абсолютно необходимое для здоровья общества. «Демократическому началу нечего делать в искусстве, — писал Низон, по сути дела солидаризируясь с воззрениями на этот счет Ф.Ницше, Я.Буркхардта и других сторонников элитаризма. — У искусства тысячи ликов, но нет ступеней и рангов, оно творится не на всех уровнях, оно вообще начинается только с определенного уровня, и то, что ниже, уже не искусство, а его смерть»<sup>13</sup>. Истинное искусство, по Низону, должно быть новаторским, неповторимым и *неудобным для окружения*.

Именно таким искусством отмечены все книги Низона, за исключением, пожалуй, только романа «Штольц» («Stolz», 1975), написанного автором как бы в предостережение самому себе: что было бы, если бы не удалось преодолеть приступы меланхолии, научиться не только смотреть, но и *видеть*, найти собственный язык и выстроить собственный художественный мир? «Штольц» — единственная книга Низона, в которой есть достаточно четко прочерченная фабульная линия, есть «история» с закрытым финалом, есть герой, далеко не во всем совпадающий со своим прототипом — самим автором, есть элемент «сочинительства», чего в других случаях Низон тщательно избегал. Действие романа охватыва-



ет пять лет из жизни Ивана Штольца: от окончания гимназии до нелепой смерти в возрасте двадцати пяти лет. Участь в университете, Штольц знакомится с дочерью пастора и женится на ней. Вскоре у них рождается ребенок. Но роль мужа и отца оказывается Штольцу не по плечу. Как и работа о творчестве Ван Гога, которую нужно завершить, чтобы получить ученую степень и обрести некоторую самостоятельность. Отправив жену и дочку к тестю, пастору, Штольц уединяется в деревенском домике на краю леса, перечитывает письма Ван Гога брату, ищет в них соответствия собственному душевному настрою и ждет вдохновения, которое все не приходит. Штольц, вопреки своей гордо звучащей фамилии (по-немецки она означает «гордый»), на самом деле робок, мнителен, неуверен в себе, склонен к самокопанию и депрессии.

Характером он напоминает скорее Обломова, чем его антипода, своего однофамильца из знаменитого романа И.А.Гончарова. Что переключка тут имеет место и что она отнюдь не случайна, говорит русское имя героя Низона — Иван; не следует забывать и о том, что отец писателя до эмиграции в Швейцарию был российским подданным, поэтому интерес писателя к России, к русской культуре и литературе вполне закономерен. Правда, он не получил пока более развернутого художественного воплощения. Да, собственно, и то, как завершается жизненный путь Ивана Штольца, мало похоже на медленное угасание Ильи Ильича Обломова. Отважившись однажды пойти с местным лесничим на охоту, Штольц заблудился и замерз в зимнем лесу.

Трагическим финалом и рефлектирующим героем книга напоминает немецкие «романы о художниках» («Künstlerroman»), да и по структуре, по характеру мотиваций и языку она близка классическому повествовательному искусству XX в. Низон доказал этим произведением себе и другим, что он может писать «как все», и больше к подобной манере не возвращался. Его наполовину вымышленный герой (вторая половина и здесь строится на автобиографическом материале) умирает, потому что никак не может обрести способность к творчеству, т.е. к жизни.

Сам Низон такой способности не утратил; смерть Штольца — единственный трагический исход в его творчестве (речь, естественно, идет о центральных, глубинно связанных с автором персонажах). Низон, в отличие от Штольца, любит жизнь, хотя, как всякий крупный художник, трагически остро ощущает экзистенциальные границы, в которых томится плененный неведомыми силами человек, точнее, та его ипостась, которую Артур Шопенгауэр называл «метафизическим животным». Не случайно и автор, и его герой питают особое пристрастие к личности и твор-

честву Ван Гога. На писателя, по его признанию, произвела огромное впечатление любовь живописца к экстремальным ситуациям, восприятие творчества как откровения и самоосуществления, способность доводить себя до состояния ясновидения. Как и у Ван Гога, очень часто толчком к очередному замыслу у Низона служат грезы, сновидения: во сне сопрягаются в причудливые образы и видения далеко отстоящие друг от друга мотивы и реалии, расширяя таким образом возможности ассоциативного мышления. Свои бессюжетные истории он черпает из себя, «выуживает» их из подсознания; после «Штольца» он пишет исключительно книги, которые «ходят вокруг» его личности, «копаются» в его жизни, даже «гоняются» за его жизнью<sup>14</sup>. К классической манере повествования он больше не возвращается, но и не порывает с традициями реализма XX в., ибо чувствует себя исследователем жизни. И к литературе экспериментального характера он относится очень избирательно, отстаивая собственные взгляды на психологию и процесс художественного творчества.

Так, Низон никогда не пишет по свежим следам впечатлений, что было характерно, например, для сюрреалистов или экспрессионистов. Он, как уже отмечалось выше, терпеливо ждет, когда эти впечатления выпадут в осадок подсознания. В нужный момент, после длительного «инкубационного периода», этот осадок сам даст о себе знать, выплывет из глубин бессознательного, потребует воплощения в слове. Акт воплощения и есть для писателя главное: процесс сотворения себя и *своей* действительности важнее конечного результата. «Меня интересует язык, а не содержание. Действительно, моей действительностью становится только то, что получает воплощение в слове. По сути дела, я со своим писательством охочусь за собственным “я”, затерявшимся где-то в темных штольнях подсознания. Моя работа неотделима от мрака, а мои герои — это люди, блуждающие во тьме, чужаки»<sup>15</sup>. Но впереди, в конце туннеля, для них всегда брезжит свет, свет *сознания и надежды*, что можно сказать далеко не обо всех писателях модерна и авангарда. В этих поисках себя и жизни Низон считает создаваемые им книги «побочными продуктами», т.е. чем-то неизбежным, но не самым существенным. Его позиция сродни трагическому гуманизму экзистенциалистов, этих истинных и истовых часовых «на потерянном посту»: они не верят в наличие высшего смысла бытия, но и не хотят лишать смысла свое собственное существование. Именно поэтому жизнь для его героев означает о-смысление, о-формление, творение и со-творение себя и мира. Об этом (правда, без трагического финала «Штольца») идет речь и в самом известном романе Низона «Год любви» («Das Jahr der Liebe», 1981).

«Год любви» — роман о жизни швейцарца в Париже. Париж давно стал общим местом литературы, но, как выразился один критик, танцевать на этой площадке может только тот, у кого почва горит под ногами, кого терзает великое беспокойство времени и неутолимый голод души и духа. Мы уже знаем, что в город любви и свободы Низона погнала жажда *подлинной* жизни. Подлинность, почти обнаженная исповедальная автобиографичность — сквозная примета романа, его главная структурная и жанровая особенность. «Год любви» (в действительности, если не считать встреч повествователя с жрицами древней профессии, речь идет скорее об ожидании любви) — это в полном смысле слова роман «сбирания» себя, обретения нового качества жизни, выстраивания художественного пространства из наблюдений над мелочами повседневного быта. Объекты пристального внимания художника — внутренний дворик, сосед в окне напротив, улицы, станции метро, многолюдное одиночество в кафе или пивной. Благодаря сопряжению этих внешних наблюдений с идущими из подсознания и старательно регистрируемыми сигналами автору удается создать новую — художественную — реальность. В результате разрозненные заметки сгущаются в текст, который, вырастая в роман заново предпринимаемого существования, постоянно держит читателя в напряжении.

Любопытно сопоставить варианты названий, первоначально дававшиеся автором роману и позже отброшенные: «Но где же она, жизнь?», «Воспоминания о настоящем», «Между прошлым и настоящим», «Между двумя огнями». Эти варианты дают представление о том, в каком направлении работала мысль писателя. Дважды упоминаемый предлог «между» говорит об осознаваемой им необходимости выбора или о балансировании между двумя *опасностями* — своего рода Сциллой и Харибдой парижской жизни. Первая опасность связана с ощущением абсолютной свободы, невплетенности в жизнь социума, общества — свободы, которую предоставила вчерашнему швейцарцу французская столица, и чувством неприкаянности, часто невыносимого одиночества, от которого приходится искать спасения в пивных и борделях, чувством, что ты оказался в капкане, в клетке (лейтмотив узкой «комнаты-пенала»). Спасение — в своевременном осознании опасности и искусственно (искусно) поддерживаемом равновесии. Париж для героя Низона — не только «праздник, который всегда с тобой», но и место упорного труда, ежедневного корпения над рукописью (он называет это «разогреть пальцы»), борьбы с приступами черной меланхолии, с симптомами «эндогенной депрессии». Вторая опасность заключалась в том, чтобы не впасть в ли-

рический восторг по поводу красот и достопримечательностей города — и в то же время не противопоставить себя ему, не стремиться к самоутверждению на его фоне, как это делается, например, в дневниках Витольда Гомбровича. Низону удалось удерживать равновесие между двумя видами реакции: одна — «О, Париж, Париж!» — свойственна туристам, другая — «Как, это и есть Париж?» — изгнанникам, эмигрантам. Как от эмфазы, так и от скепсиса Низона спасает юмор и своеобразный, прихотливый язык, который всегда — иногда в большей, иногда в меньшей степени — игрив и остранинно капризен.

Структура романа на первый взгляд абсолютно фрагментарна, составляющие его эпизоды и разделы связаны между собой только образом рассказчика, прихотью его ассоциаций, их, кажется, можно разять, изъять из целого, поменять местами, оформить как самостоятельные рассказы или вставные новеллы. Отсутствие четких, строго очерченных границ между частями, эпизодами, вообще между чем бы то ни было — одна из основных особенностей поэтики Низона. Чтобы передать динамику жизни, он погружается в нее, движется вместе с ней, предпочитая следить за столкновением и взаимопроникновением стиливых примет и композиционных приемов не со стороны, а как бы «изнутри текста», в процессе его порождения. В письме к своему издателю Зигфриду Унзельду Низон утверждал, что части, из которых состоит роман, напоминают «колонны или столбы: они стоят отдельно друг от друга, но соединены тайно, подспудно; то, что происходит с первой колонной, передается второй и последующим, словно искра, но, в общем, между ними нет видимых логических скреп. Это ни в коем случае не антология и не сборник рассказов»<sup>16</sup>.

Но и не одна из ставших уже привычными разновидностей «центростремительного романа» — это прежде всего произведение языкового искусства, языковой организм с замкнутой кольцевой композицией и круговоротом ведущих мотивов. Эти мотивы: город (Париж), свобода, сексуальные проблемы, писательство. «Когда я говорю об ужасах свободы, то есть одиночества, я говорю также и о городе; когда я говорю о городе, я вынужден говорить о сексуальных проблемах; когда я говорю о сексе, я говорю о писательстве; говоря о писательстве, я опять-таки говорю о чужбине, то есть о городе, то есть о сексе и т.д. и т.п.»<sup>17</sup>. Пытаясь разобраться в побудительных мотивах круговращения, вынуждающих его раз за разом обращаться к одним и тем же проблемам, он записывает в дневнике во время работы над романом: «Когда я брожу по городу, я странствую по своим внутренним ландшафтам — в поисках утраченной рыбы (т.е. некоего неуловимого «мо-

мента истины». — В.С.). Я не могу вообразить себе весь город, не могу охватить внутренним взором мир, каждый раз какая-то сила отбрасывает меня назад, ко мне самому, к коренному приключению жизни»<sup>18</sup>.

В романе много поэтологических раздумий о проблемах литературного творчества. Чтобы органически вплести их в фактуру произведения, Низон вводит в роман образ Беата — друга из Швейцарии, приехавшего по делам, но с тайной надеждой вкусить недоступной дома свободы и приобщиться к соблазнам парижской жизни. С ним-то рассказчик и делится своими проблемами. «Мой крест в том, что я брежу по колено в тумане, в дьявольском мраке, говорю я. Хуже того, думаю я, я засыпан жизнью, и писательство для меня — способ освободиться из-под завала. Я пытаюсь выбраться наружу, цепляясь за нить писательства.

Тебе надо бы выражаться яснее, говорит Беат. Ты считаешь, что не умеешь сочинять; или не хочешь. А может, братец, тебе просто нечего сказать? И ты вынужден без конца разглядывать собственный пупок. Почему ты непременно хочешь видеть в себе биографа своей жизни? Если ты заиклился на себе, тебе можно помочь. Сходи на прием к психиатру, черт тебя побери.

Беат, говорю я, моя проблема единственно в том, что я пишу не о том, что знаю, а для того, чтобы что-то узнать; меня интересует только неизведанное или глубинное, то, что не спутаешь с игрой воображения. Я подбираюсь к своему предмету ошупью, я хочу войти с ним в контакт. Мне нужно разведать окрестности, знай я их заранее, тогда и писать нечего. Моя проблема — разведка, копание вглубь или подготовка к этому, а не упаковка готового материала».

Приступать к написанию книги Низон, как и его герой, может только тогда, когда почувствует *тайные мотивы* зарождающегося в нем замысла. Под «тайными мотивами» он понимает не просто некое созревшее и рвущееся наружу содержание личного жизненного опыта («кухонный чад» и слишком уж личное, индивидуальное для него тоже неприемлемы: вспомним высказывание о Фрише), а лишь ту часть этого опыта, которую он разделяет с другими людьми, нечто, корреспондирующее с «коллективным бессознательным». Эти мотивы похожи на неизвестно откуда взявшееся воспоминание о чем-то очень древнем, не имеющем возраста, легендарном, не поддающемся непосредственному, прямому выражению в слове. «Они проявляются не в сюжете или действии, а вибрируют или молчат в глубине и поднимаются из произведения букетом нежнейших ароматов».

В 1982 г. роман «Год любви» был удостоен престижной премии немецких критиков — за проявленное в нем умение воссоздавать напряжение «между затворничеством художника и беспредельностью мира, между зашифрованностью слова и чувственной осязаемостью человека и окружающих его предметов». Эта премия подтвердила славу Низона как признанного мастера, занявшего свое место в ряду крупнейших немецкоязычных писателей, способствовавших обновлению повествовательного искусства XX в.

Если в романе «Год любви» основное место действия парижская квартира, «комната-пенал», письменный стол, за которым книга как бы набрасывает сама себя и шаг за шагом обретает форму в процессе каждодневной «разминки пальцев» на глазах читателя, то в сборнике рассказов «В брюхе кита» («Im Bauch des Wals», 1989) рассказчик, подобно библейскому Ионе, погружен с головой в мрак, в «подкладку» жизни, находится во власти не воображения, а дремлющего подсознания. У этой книги нет своего Беата, нет адресата, с которым можно было бы обменяться мнениями или, если его нет рядом, обратиться к нему мысленно. «Есть только глубь (глубь сна), и из этой глуби вдруг выныривает плавник кита или другого глубоководного обитателя»<sup>19</sup>, олицетворяющего упоминавшийся выше «тайный мотив», архетипическую черту или «момент истины».

Книга состоит из пяти текстов: «Солдаты», «Путник», «Сады счастья», «Обнаженная и ее друг», «Эпитафия толстяку». Это действительно «тексты», а не рассказы и не главы еще одного романа. Сам автор определяет их жанр как «прихоти», «капризы», «sarcios». Они напоминают музыкальные моменты в прозе, какие блестяще умел писать Роберт Вальзер. Свободные фантазии на темы жизни и смерти, света и мрака, юности и старости, любви и одиночества не признают никаких правил и ограничений, создаются по прихоти авторского настроения и принципу ассоциативной вязи. Как выжить «в брюхе кита», в крошечном мраке вечных, неразрешимых проблем? — вот основной вопрос, интересующий Низона. Ответ подсказан всем его творчеством (в том числе и следующей книгой «Собака. Полуденная исповедь», вышедшей в 1998 г.): не сидеть на месте, странствовать, бродяжничать, бродить по городским улицам в одиночку или с собакой, искать даже без надежды на успех.

Сквозь весь сборник проходят два образа: солдата и путника. С путником вроде бы все ясно, он близкий родственник любителя прогулок у Роберта Вальзера и беспокойного странника по метафизическим лабиринтам у Фридриха Дюрренматта. Путник с ко-

томкой за плечами и в двух плащах, надетых один на другой, неутомимо шагающий по городским улицам, боится только одного — однажды наконец прийти, достичь цели.

Сложнее дело с солдатом. Его образ возникает неожиданно: повествователя интересуют чистильщики канализации, уборщики городских клоак — они солдаты невидимого фронта. Слово возникло — и вот уже автор (он же рассказчик) представляет себя одиноким солдатом, которого послали в маньчжурские степи и забыли там. Верный присяге солдат роет себе окоп, который, судя по всему, станет ему могилой. Казалось бы, этот образ не имеет к автору никакого отношения. Но знакомство с другими рассказами показывает, что имеет, причем самое непосредственное. Ассенизаторы спускаются в городскую канализацию, в кишасище крысами нечистоты, освещая себе дорогу фонариками, вмонтированными в шлемы, — писатель погружается в мрачные штольни подсознания, рассчитывая, что выбраться оттуда ему поможет свет сознания, разума. «Я не поставщик историй, не атлет-упаковщик, — повторяет любимую мысль Низон. — Я зажигаю маленькие молнии, они на мгновение освещают мне дорогу — чтобы я мог идти дальше. Словами выбивать искры. Без искр можно затеряться во мраке». В рассказе «Сады счастья» повествователь прямо относит себя к уборщикам клоак, солдатам невидимого фронта, ибо писатель имеет дело с клоакой жизни. «Материал в виде психической магмы затягивает пишущего, как трясина, стоит только к этому материалу прикоснуться».

Значит ли это, что его работа столь же небезопасна, как служба солдата на границе? Видимо, так оно и есть, если вспомнить о судьбе художников, которые обретались в пограничной зоне между жизнью и смертью и бились над последними, роковыми вопросами бытия, — о судьбе Франца Кафки, Райнера Марии Рильке, Марины Цветаевой и др. Но вправе ли мы ставить в этот ряд писателя, благополучно разменявшего восьмой десяток и перешагнувшего порог XXI столетия? В ряд, может быть, и нет, однако и он, подобно названным выше великим, раз за разом подводит читателя к роковой черте, за которой жизнь и смерть, действительность и мечта (или сон), свет и мрак предстают лишь разными сторонами одного явления — непостижимой целокупности бытия. Позволяя заглянуть в бездны своей внутренней жизни, в ее пугающие, неразрешимые противоречия, Низон заставляет читателя задуматься над корневыми проблемами бытия, стимулирует работу воображения, воспитывает *мужество жить*, достойно нести крест, возложенный на человека неведомой, недоступной его разумению инстанцией.

- <sup>1</sup> *Nizon P.* Die Innenseite des Mantels. Journal. Frankfurt am Main, 1995. S. 324.
- <sup>2</sup> *Ibid.* S. 75.
- <sup>3</sup> *Ibid.* S. 209.
- <sup>4</sup> *Ibid.* S. 27.
- <sup>5</sup> *Nizon P.* Materialien / Hrsg. von M. Kilchmann. Frankfurt am Main, 1985. S. 12.
- <sup>6</sup> *Nizon P.* Die Innenseite des Mantels. S. 9.
- <sup>7</sup> *Nizon P.* Diskurs in der Enge. Zürich, 1973. S. 46.
- <sup>8</sup> *Nizon P.* Üeber den Tag und durch die Jahre. Essays, Nachrichten, Depeschen. Frankfurt am Main, 1991. S. 185.
- <sup>9</sup> *Ibid.* S. 183.
- <sup>10</sup> *Ibid.* S. 188.
- <sup>11</sup> *Nizon P.* Die Innenseite des Mantels. S. 10.
- <sup>12</sup> Цит. по: *Nizon P.* Materialien. S. 38.
- <sup>13</sup> *Nizon P.* Am Schreiben gehen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1985.
- <sup>14</sup> *Nizon P.* Am Schreiben gehen. S. 119.
- <sup>15</sup> *Ibid.* S. 120.
- <sup>16</sup> *Nizon P.* Die Innenseite des Mantels. S. 90–91.
- <sup>17</sup> *Ibid.* S. 92.
- <sup>18</sup> *Ibid.* S. 87.
- <sup>19</sup> *Ibid.* S. 324.



## ГЛАВА 26

### НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА 1980—1990-х гг.

Примерно с середины 1980-х годов постепенно, без радикальных «словом», без разрушения традиций становится явной зародившаяся ранее тенденция к отходу от изображения конкретики событий, к отказу от признания актуальной значимости литературного творчества, его идеологической и воспитательной миссии, от болезненно обостренного внимания к тому, что Пауль Низон в своей полемической книге 1960-х годов определял как «разговоры в тесноте». В центре внимания (и эта линия развивается уже до конца столетия) оказываются лабиринты сознания, прежде всего сознания художественного, в сложном, быстро меняющемся мире. В поле зрения писателя, как и прежде, сохраняется целостная картина мира, но его взгляд фокусируется не на коллективном «мы», а на субъективно воспринимающем внешние реалии «я». Внутренний мир героя, его «микромир» и отношение его к окружающему «макромиру» становится основной тематической субстанцией творчества. Анализ произведений, написанных в 1990-е (и частично в 1980-е) годы, позволяет выделить в них некоторые характерные мотивы, среди которых мотив отчуждения в форме странного, загадочного и фантастического (Ф.Холер, У.Видмер, Ю.Федершпиль), мотив тупиковости, потерянности, безысходности и — как одно из закономерных последствий этого — ухода в себя, ощущения себя «другим», «сторонним» (Т.Хюрлиман), мотив расщепленного времени, когда несколько временных уровней в сознании героя пересекаются лишь в момент их осознания в так называемых «пороговых» ситуациях (У.Видмер, Х.Лёчер). Литературные персонажи-одиночки бредут по дорогам хаотически разорванного мира, беспомощные и потерявшие ориентацию, предоставленные самим себе; их чувственные рефлексы предельно обострены, они воспринимают мир по преимуществу сквозь призму своих ощущений.

Однако уже эти годы отмечены чрезвычайным разнообразием тем и авторских подходов к изображаемому. Наряду с писателя-

ми, получившими известность в 1960-е годы, заявляют о себе молодые авторы, пришедшие в литературу с новым восприятием мира, с иным подходом к традиционной тематике. Литературные произведения как бы заново обретают свою собственно эстетическую и художественную ценность. Не случайно в последующие годы авторы охотно делятся своими поэтологическими размышлениями с читателем (лекции о собственном художественном творчестве, прочитанные в университетах немецкоязычных стран А.Мушгом, Х.Лёчером, П.Низоном, Г.Бургером, П.Бикселем, Ю.Ледерахом и др.).

Весь ход развития немецкоязычной словесности в 1990-е годы приводит к заметно изменившемуся литературному ландшафту. С полным основанием критика усматривает в художественном творчестве этого времени результат смены культурной парадигмы — смены, которая обусловлена, с одной стороны, объективными общественно-социальными факторами, и, с другой стороны, новыми тенденциями в самодвижении литературы. Те ростки нового, что исподволь накапливались в течение предыдущих десятилетий, естественным образом вызревают в новую субстанцию. Почти сразу после смерти Ф.Дюрренматта и М.Фриша начинают появляться талантливые, значимые произведения, и критикам, заговорившим было после ухода с литературной арены классиков о задержке развития и кризисе, пришлось возвещать о появлении новой литературной весны. В литературу приходят авторы, не пережившие бунтарских настроений 1980-х годов. Жизненная реальность представителей нового поколения писателей обусловлена другими факторами: деидеологизацией и интернационализацией духовной сферы. То, что ранее было немислимым в спокойной, подчиняющейся многовековым правилам и законам гражданского существования Швейцарии, становится естественным для нового поколения с его новым мировосприятием — открытостью, ощущением себя не «особым случаем», а частью всего человечества.

Впрочем, об этой новой открытости Герман Бургер писал еще в 1987 г. в очерке о развитии швейцарской литературы после 1968 г.<sup>1</sup> А Урс Видмер в своем «Фрагментарном алфавите швейцарской литературы» иронически замечал: «Швейцария не остров, хотя это и является одним из ее любимых мифов. И уж совсем не остров праведников. Мы тоже принадлежим к Европе. К миру. Значит, и традиции наши не только гельветические... Мы только малая, но, надеюсь, не совсем незначительная часть мировой литературы. наших богов зовут так же, как и повсюду: Шекспир или Мольер, Чехов или Достоевский, Дидро или Стендаль. И мы

тоже слышаны о сюрреализме, о Сэмюэле Беккете и Джеймсе Джойсе...»<sup>2</sup>

В преддверии Франкфуртской книжной ярмарки 1998 г., на которую Швейцария была приглашена как основной экспонент, в критике снова стали раздаваться голоса о несостоятельности литературы. Дитер Бахман, писатель старшего поколения, аргументированно опроверг это мнение, заявив, что «никогда еще со времен поколения, родившегося в 30-е годы, немецкоязычная Швейцария не представляла на суд критики так много достойных новых авторов»<sup>3</sup>.

Литературная субстанция десятилетия многогранна во всех отношениях — по тематике, жанрам, форме, принадлежности к тому или иному направлению. Отчасти это объясняется тем фактом, что литературу представляют три поколения писателей, и каждая возрастная группа, в свою очередь, настолько многоголосна, что из нее вряд ли получился бы (перефразируя слова А.Мушга) стройный хор. Кроме того, разнообразие, неоднородность поэтологических и концептуальных подходов является отражением многоуровневой и полиструктурированной природы современного общества.

Наряду с голосами старшего и среднего поколений в этот неоднородный хор вливаются голоса молодых представителей новой литературы Швейцарии, родившихся после 1960 года. Это Петер Штамм (Peter Stamm, р. 1963), Даниэль Цано (Daniel Zahno, р. 1963), Милена Мозер (Milena Moser, р. 1963), Ги Крнета (Guy Krneta, р. 1964), Михаэль Ангеле (Michael Angele, р. 1964), Тим Крон (Tim Krohn, р. 1965), Урс Рихле (Urs Richle, р. 1965), Петер Вебер (Peter Weber, р. 1968), Цоэ Енни (Zoë Jenny, р. 1974), Марион Зутер (Marion Suter, р. 1975), Юрг Хальтер (Jürg Halter, р. 1980) и многие другие.

Молодые писатели, как и их предшественники, не порывают с литературными традициями прошлого, но, развиваясь в их русле, изменяют, расширяют и углубляют его сообразно своим индивидуальным авторским интенциям и своему новому художественному мышлению. Молодая литература «врастает» в литературную материю прошедших десятилетий.

Если в 1980-е годы можно было говорить о бурном вторжении экспериментальных новаций (Юрг Ледерах, Рето Хенни, Герольд Шпет, Герман Бургер), то к концу 1990-х экспериментальный всплеск ослабевает, писатели, в том числе и молодые (П.Штамм, Ц.Енни, Т.Биксель), обращаются к более традиционным формам повествования, хотя неявно выраженная постмодернистская манера письма — интертекстуальность во всех формах ее проявления,

стирание пространственных и временных граней, структурная разорванность текста, многозначность перспективы рассказчика, — характерна для большинства произведений. Гармоничное сочетание традиции и новых тенденций, что и ранее было характерно для швейцарской литературы, всегда сторонившейся резких движений, наглядно проявляется, в частности, на примере тематики произведений. Несмотря на то, что тематический спектр очертить чрезвычайно сложно, поскольку единственной константой творчества в целом видится лишь его неоднородность и полифоничность, все же в многоголосии тем прослеживается некая связующая нить.

Так, продолжает развиваться регионализм, но теперь — в новом исполнении и с новой языковой инструментровкой — он звучит несколько по-иному; тема Швейцарии, присутствуя, как и раньше, в произведениях многих писателей, перестает, за малым исключением, быть центральной: для молодых авторов Швейцария — это место рождения, малая родина, родительский очаг, но не предмет для политических дискуссий, не *проблема*. «Дети Штиллера» — так озаглавлена статья Андреаса Изеншмида (Andreas Isenschmid), опубликованная в еженедельнике «Die Zeit» в октябре 1998 года. Название не случайно сопряжено с именем героя знаменитого романа Макса Фриша: потомки Анатоля Штиллера продолжают населять романы швейцарских писателей, но они более радикальны в своих действиях, по-иному воспринимают и действительность, в которой им по-прежнему не совсем уютно, и собственную раздвоенность. Хотя традиционные для швейцарской литературы мотивы тесноты и простора, родины и чужбины, «неуютности в малом государстве», бегства и возвращения и пронизывают по-прежнему ткань многих произведений, но зачастую наполняются новым актуальным содержанием. Преобладают мысли о муках творчества, о силе воздействия записанного слова и о его застывшей в строках форме, которую уже не изменить (Петер Биксель, Рето Хенни, Юрг Ледерах и др.).

В начале 1990-х заявляют о себе эксперименты иного рода — «прогулки» героев в иное временное измерение, существующее параллельно с реальным, одновременное проживание двух периодов жизни. Об этом — повесть Урса Видмера «Голубой сифон» («Der blaue Siphon», 1992), не сразу раскрывающая свой глубинный смысл. Путешествие во времени, в мир детства и родительский дом, возвращение в «свое» время — фабульный остов произведения. Временная и пространственная перспективы высвобождаются из своей фиксированности, временные плоскости сменяют друг друга внезапно, без переходов и вербальных связей. Мир детства,

идеализируемый взрослыми, дарит посетителю из будущего встречу с его молодыми родителями и девочкой, которая впоследствии станет его женой. Как некий знак герою является во сне сифон из голубого стекла, неоднозначный символ счастья и в то же время беды (в сознании героя колба сифона ассоциируется с формой бомбы, сброшенной на Хиросиму). Герой второй раз переживает свое детство, которое уже не кажется таким безоблачным, когда он окунается в реалии пятидесятилетней давности. Два времени экспонируются параллельно: молодые родители, отец в комичной для сегодняшнего дня униформе, похожей на гусарскую, старый телефон в полиции, спиртовка, на которой варится «экзотический» в ту пору кофе — и мир сегодняшний, где у героя взрослая дочь, где дома по вечерам не склонны слушать «рев» heavy metal, но Мара (дочь) все же включает свою музыкальную установку на «full power». И только Джимми, собака из детства, все кочует из прошлого в настоящее в одном и том же обличье, пока однажды не растворяется в прошлом. А голубой сифон, как и прежде, соединяет в памяти героя прошлое и настоящее. Трехкратное включение в повествование кинофильмов с дифференцированным восприятием ребенка и взрослого выполняет определенную композиционно-смысловую функцию — фильмы появляются всякий раз на стыке времен.

Необычна и форма рассказа Видмера «Любовное письмо для Мери» («Liebesbrief für Mary», 1993). Это трагикомическая история трех влюбленных, написанная наполовину на английском языке. В 1996 г. писатель заканчивает работу над романом «В Конго» («Im Kongo»), в котором смелая фантазия, пронизанные блистательным юмором и иронией непредсказуемые повороты сюжета опираются на реальные исторические события времен Второй мировой войны. Пятидесятишестилетний Куно узнает, что его отец был членом антифашистской организации «Викинг», что его мать погибла от рук нацистского палача, а друг отца был отправлен в Конго в качестве директора филиала швейцарской пивоварни, принадлежавшей приверженцу нацистов. Карнавальная и ритуальная культура Африки, к которой невольно прибегает отправившийся в Конго Куно, чудодейственным образом способствует изменению цвета его кожи. И это только один из экзотических моментов, которыми изобилует роман. В увлекательной динамичной форме с элементами приключенческого романа и комедии превращений Видмер обращается к актуальным темам: Швейцария в 1940-е годы и в наши дни, взаимоотношения людей разных национальных культур, быт и культура, отличные от европейских. Автор рассуждает и о некоторых чертах швейцарского

менталитета, в частности, о сложившемся мифе о «бессудебности» Швейцарии.

Своим поэтологическим лекциям, прочитанным в университете Граца, Видмер дал название «Шестая кукла в животе пятой куклы в животе четвертой и другие размышления о литературе» («Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur», 1991). В шести лекциях постепенно (но вопреки принципу матрешки начиная с самой крохотной) он касается литературы прошлого и настоящего и на примере анализа творчества известных писателей (Г.Келлера, М.Фриша, Р.Вальзера, В.Набокова) приоткрывает тайны своей творческой лаборатории. Пронизанные неповторимым видмеровским юмором лекции читаются как увлекательный роман.

Творчество Видмера в 1990-е годы венчает сборник коротких рассказов «Перед нами потоп» («Vor uns die Sintflut», 1998). Это панорамное по охвату произведение, состоящее из двух десятков коротких новелл и в то же время воспринимающееся как единое целое, как своего рода предостерегающий взгляд на человечество уходящего тысячелетия с его проблемами, страхами, видами на будущее. Это легенды и сказки о людях и богах: Пи-Пиано, живущий в 2800 г., не знает, что такое война («После всех войн»). Творец осознает, что «сотворение мира, конечно, было удачей, но что настоящий вызов судьбы — challenge — говоря словами американцев, которые в ту пору еще не были сотворены, — заключался в том, как назвать сотворенное» («В начале было слово»). Среди действующих лиц Орфей и Эвридика, Творец и Дева Мария, простые смертные, вступающие в разговор с богами. Рассказчик то отдыхает, сидя на садовой скамейке рядом с Орфеем, то «воскрешает» Зевса, то сооружает «свой» Ноев ковчег. Аллюзивный мир Видмера необозрим: здесь и библейские имена и сюжеты, и персонажи литературных произведений, и философские постулаты, и политические притчи. Отточенные формулировки Видмера афористичны, юмор в них не лишен оттенка горечи: «С богами на землю снизошла восторженность. С людьми — ужас. И так как мы еще не забыли богов, не совсем их забыли, мы восторгаемся и ужасаемся в одно и то же время» («Мусор на пляжах»).

Одним из ярких произведений конца 1990-х годов стал роман Пауля Низона «Собака. Полуденная исповедь» («Hund. Beichte am Mittag», 1998). Это исповедь усталой, но не утратившей интереса к жизни души, разговор человека с самим собой, монолог бредущего по городу вместе с собакой, которую он выгуливает, фланера, время от времени останавливающегося, подчиняясь поведению собаки, и наблюдающего за жизнью улицы. Иногда со-

дается впечатление, что рассказчик безучастен к тому, что описывает, но его «истории», вводимые словами «я читал в газете», говорят об обратном. Как и в прежних своих книгах, центральный персонаж рассказывает свою собственную историю, хотя и настаивает на нелюбви к «историям», которыми пестрит литература. Он считает, что каждая такая история — это полицейский, лишающий человека (персонажа) свободы. Только погружаясь в повседневную суету большого города, в шум площадей и улиц, только в движении без определенной цели он ощущает свободу. Рассуждая о своем образе жизни, повествователь полагает, что он, ощущая себя частью всеобщей «толкотни», не бежит от действительности, а, наоборот, вторгается в нее, не понимая и не надеясь понять ее смысла. С включением в ткань романа отрывков из газетных статей появляются чуждые доселе творчеству Низона публицистические вкрапления на актуальные темы (переселение народов, этнические проблемы, преступность). Уже сам отбор сюжетов предполагает некий моральный выбор рассказчика.

В 1999 г. выходит сборник эссе Низона «Корм для голубей» («Taubenfrass»). Чрезвычайно интересными представляются размышления автора о поэтике романа, об образной структуре, о наличии или отсутствии фабулы и интриги, о значимости первых строк — они подобны значимости первых звуков в музыкальном произведении, задающих тональность целому. Вновь проявляется музыкальная природа стиля автора, знакомая по раннему произведению «Canto», где фоностилистическая инструментовка напоминает оркестровую партитуру, а ритмы и темпы рождают единую словесно-музыкальную ткань.

Мастер короткого рассказа Франц Холер пишет в 1998 г. новеллу «Камнепад» («Steinflut»). Как ни в одном другом произведении этого автора здесь проявляется его яркий поэтический дар. На сей раз писатель переносит действие в XIX век (что необычно для его творчества), в небольшую альпийскую деревню. Здесь все подвластно горам: в горах рождаются и вырастают дети, горы хранят их от невзгод и предупреждают об опасности, и горы же, когда приходит срок, забирают жизнь человека. Неторопливый рассказ о Катарине и ее младшем брате Каспаре начинается с предвосхищающих будущее строк: «Когда семилетняя Катарина со своим четырехлетним братом Каспаром вошла в дом бабушки, она не знала, что покинет его только перед своей свадьбой».

Сход каменной лавины накрывает низинную деревню, отрезая детям путь туда, где остались родители, братья, сестры. Но прежде автор обстоятельно воссоздает атмосферу давно ушедшего времени, описывает скромный деревенский быт, семейный уклад,

мудрых обитателей дома с их тяготами и маленькими радостями. Лишь изредка в спокойное течение жизни врываются тревожные сигналы, ощущаемые вторым «я» Катарины: дар предвидения, которым она наделена, подсказывает ей, что в голосе гор появляется угроза, перед ней открывается картина того, что может случиться. В этом произведении Холер уходит от своей обычно лаконичной, исполненной юмора манеры письма, отдавая предпочтение лиризму. Писатель замечает вроде бы неприметные детали — черпак для чаши с питьевой водой, улавливает запах картошки, тихое поскрипывание деревянных ступеней, передает грубоватую, насыщенную гельветизмами речь деревенских жителей, вплетает в повествование мотивы народных песен. Все это создает неповторимый колорит и позволяет говорить о новом литературном регионализме, продолжающем и обогащающем традиции литературы прежних десятилетий.

Несколько романов, темы которых частично традиционно гельветические, частично вызывающие неоднозначную реакцию своей новизной и смелостью, выходят в 1990-е годы из-под пера Хансйорга Шертенляйба (Hansjörg Schertenleib, р. 1957). К последним относится роман «Комната синьоры» («Das Zimmer der Signora», 1996) о судьбе швейцарца итальянского происхождения, с момента смерти которого начинается повествование, и о судьбе его двадцатичетырехлетнего сына Стефано Монтовани, приезжающего в Кремону на похороны отца. Итальянская полиция инкриминирует ему уклонение от воинской службы, и Стефано в течение лета ухаживает за военными ветеранами в специальном интернате. По объявлению он находит синьору, которой по вечерам читает вслух сомнительные эротические тексты. Выход книги в свет вызвал бурю негодования критиков, обвинивших автора в приверженности к табуизированным темам.

Более традиционен по тематике вышедший пятью годами раньше роман Шертенляйба «Антиквар» («Der Antiquar», 1991), в котором преобладают столь распространенные в литературе мотивы неприкаянности, одиночества, осознания собственной ненужности в этом мире. Для Артура Дольда, антиквара, живущего в своем тихом мирке среди дышащих древностью фолиантов, глобусов и карт, время течет неспешно, размеренно и спокойно. Ничто не нарушает ритма его жизни, но это уединение обрывается в тот миг, когда на магазин Артура нападают грабители. Это событие приводит в действие механизм постепенного воскрешения событий прошлого. Артур, сын садовника, вспоминает весь свой жизненный путь, полный лишений и унижений, о которых он раньше старался забыть. Символическую роль в этом романе иг-



рает мотив холода и снега, сопровождающий все ключевые события.

На исходе 1980-х годов в полный голос заявил о себе как об одном из крупнейших немецкоязычных писателей Швейцарии Томас Хюрлиман (Thomas Hürlimann, р. 1950) — новеллой «Садовый домик» («Das Gartenhaus», 1989), которая была экранизирована и переведена на многие языки. Но осязаемое присутствие Хюрлимана — писателя со своей темой, своим набором мотивов и неповторимым «почерком» — началось в самом начале десятилетия, когда вышел его первый сборник рассказов «Тессинка» («Die Tessinerin», 1981). Свои «истории» (именно это жанровое обозначение фигурирует в подзаголовке) Хюрлиман рассказывает так, будто речь идет о чем-то необычном, странном, даже противостественном. Рассказчик как бы недоумевает: неужели эта погрязшая в самодовольстве страна — моя родина, а прижимистые консерваторы, озабоченные только собственным благополучием, — мои родители? Из удивления рождается критическая дистанция, пафос социального критицизма, свойственный молодежному движению, которому в начале творческого пути отдал дань Хюрлиман (позже и его отношение к родителям, и политические воззрения станут значительно более взвешенными).

В основе каждой истории сборника — пережитое и выстраданное автором, который расстался со своими родителями и поселился в Западном Берлине. Каждый рассказ — сплав швейцарского прошлого и берлинского настоящего. Пугающие в своей неприглядной достоверности картины берлинского пригорода Кройцберга, населенного бедствующими иностранными рабочими и малоимущими немцами, перемежаются у Хюрлимана воспоминаниями о родительском доме, о жесткой системе запретов и табу, подавляющих личность. На стыке прошлого и настоящего возникают навязчивые состояния, из подавленных желаний, ненависти и надежды материализуются загадочные фантомы. Таков таинственный «доктор», образ которого всплывает в рассказах «Встреча», «Поездка по Швейцарии на “форде”», «Волосы красавицы». Каждый раз его появление вызывает у рассказчика неприязнь, растерянность, защитную реакцию. Кто он, этот «доктор» — воплощение репрессивной мещанской среды, замаскированный террорист или просто символ витающей над людьми беды, — остается непоясненным.

В рассказе «Тессинка», одном из лучших в сборнике, речь идет о медленной и мучительной смерти жены учителя захолустной деревенской школы. Молодая еще женщина, познавшая радость жизни только в ранней молодости в «солнечном Тессине», где

она — официантка — общалась с веселыми, беззаботными туристами, видит в подступающей смерти избавление от страданий, от физических мук и нравственных унижений, которые принесла ей полная безрадостного труда жизнь среди унылых скопидомов. В этом, как и в других рассказах сборника, звучит не только обвинение миру, калечащему внутренне красивых людей во имя ложно понимаемых патриархальных добродетелей, но и искреннее сочувствие к человеку труда. Уже эта первая книга прозы, по мнению критиков, позволяла поставить молодого писателя в один ряд с такими мастерами, как Макс Фриш, Адольф Мушг или Отто Ф. Вальтер.

Годом раньше увидела свет рампы первая пьеса Хюрлимана «Дедушка и сводный брат» («Grossvater und Halbbruder», 1980), поставленная в трех известных театрах — цюрихском Шаушпильхаузе, базельском Театре комедии и Венском Замковом театре. Автор касается в ней одной из больших тем Швейцарии, исследует иммиграционную политику страны в годы Второй мировой войны и мотивы тех, кто эту политику определял. Особенность пьесы заключалась в том, что сложную проблему, уже ставшую к тому времени предметом художественного освоения (в пьесе М. Фриша «Андорра», в романе В. М. Диггельмана «Наследство»), Хюрлиман пытается решить на примере собственной семьи, подчеркивая типичность поведения своих близких в те тревожные годы.

Время действия — Вторая мировая война; место действия — лужайка на берегу Боденского озера; на переднем плане — кабины для переодевания купающихся, дом и трактир деда автора, Отта. Здесь проходит граница с Германией, и жители швейцарской деревни наблюдают за тем, что происходит на той стороне, у немцев. Выбором места действия Хюрлиман подчеркивает, что швейцарцы были не участниками, а сторонними наблюдателями исторических событий. С помощью удачно подобранных деталей автору удалось в частном показать общее, в пограничной деревне — всю Швейцарию, удалось метафорическое расширение контекста произведения.

Основные действующие лица делятся на две группы: семья и деревня. В первую под собственными именами входят родные и близкие Хюрлимана: отец, мать, дед. Во второй представлены жители деревни: кантональный советник, учитель, вахмистр и т. д. Главное действующее лицо, вокруг которого завязывается клубок неразрешимых проблем, — беженец из фашистской Германии Алоис. Во всех четырех частях пьесы действие происходит в одном и том же месте — на берегу озера. Меняются только време-

на года. Сначала это позднее лето, затем движение природы как бы останавливается: идет война, на сцене зимний пейзаж, в отношениях между людьми царят холод и отчуждение. В конце пьесы, накануне краха гитлеризма, природа снова оживает, вступает в свои права весна, на пляже появляются отдыхающие. Смена времен года в пьесе, таким образом, тоже обретает метафорический смысл, она как бы обусловлена общественно-историческими событиями.

Действие начинается в сентябре 1939 г. Церковные колокола возвещают о начале войны. На пляже появляется Алоис. Местные жители подозревают в незнакомце с чемоданом беженца из Германии, еврея, и готовы выдать его властям. Но Алоис представляется дедушке автора, владельцу трактира на пляже, как «сводный брат» Гитлера, обещает поддержку в случае оккупации Швейцарии немцами, выражается на жаргоне геббельсовской пропаганды, с необъяснимой жестокостью обходится с деревенским юристом. Запуганный трактирщик прячет Алоиса в пляжных будках для переодевания и кормит его, рассчитывая на поддержку со стороны северных соседей, которые вот-вот, как он верит, должны войти в Швейцарию. Общественное мнение осуждает трактирщика за помощь «еврею». Вскоре, однако, «сводный брат» утверждает в глазах окружающих свою преданность фашистам, становится своим человеком в деревне, и все связывают с ним надежды на будущее. Особенно рьяно выражает свои симпатии нацистам деревенский учитель. Но вот ход войны круто меняется, Гитлеру приходит конец, и на «сводного брата» начинают смотреть как на врага. Алоис признается в обмане, уверяет, что он просто беженец, но ему не верят: слишком хорошо он сыграл роль «брата» нацистского главаря. Община вторично осуждает деда — на сей раз за то, что он дал приют «нацисту».

Осуждая своих земляков за оппортунизм и приспособленчество, Хюрлиман избегает прямых обвинений; он лишь подчеркивает несходство точек зрения на происходящее у представителей разных поколений. Он рассматривает проблему с определенной дистанции, с «точки зрения внука».

В следующей пьесе Хюрлимана «День забоя» («Stichtag», 1984), нагруженное метафорическим смыслом название которой можно перевести также как «день явки в суд» или «время расплаты», главное действующее лицо — некогда преуспевающий, а теперь смертельно больной владелец птицефабрики — сбегает из больницы, одержимый манией снова запустить производство цыплят. Окружающие воспринимают его активность как агонию, которая и заканчивается неизбежным финалом. Постановка

пьесы закончилась неудачей, зрителям не понравилась картина смерти человека, не обставленная, как в «Метеоре» Дюрренматта, буффонадными трюками, а представленная с назойливым, как в пьесах Томаса Бернхарда, повторением одних и тех же фраз и мотивов и потому производившая впечатление безысходности и тоски<sup>4</sup>.

Вообще смерть, умирание — это было видно уже в «Тессинке» — один из основных мотивов творчества Хюрлимана. В молодости писателя глубоко потрясла мучительная смерть младшего брата, скончавшегося от неизлечимой болезни, и это событие явным или тайным образом отзывается почти во всех его произведениях. Оно же положено в основу сюжета большой новеллы «Садовый домик». По сути дела, это даже не новелла, а маленький роман, в котором вместились целая жизнь супружеской пары, роман о старении, о радостях и печалях человеческого бытия, временами щемяще грустный, временами — новая нота в творчестве Хюрлимана — ироничный, веселый, не чурающийся комических ситуаций.

Все начинается со смерти единственного сына стареющих супругов (остальные дети — дочери). Горе не объединяет их, напротив, они все более отдаляются друг от друга, пока не становятся абсолютно чужими людьми. Он — полковник швейцарской армии в отставке, старый служака, выбившийся из самых низов и живущий по принципу «солдат всегда солдат», она — дочь фабриканта. Он хочет посадить на могиле сына розовый куст, она настаивает на массивном надгробном камне — и берет верх в этом споре. Как бы в отместку за свое поражение он в ежедневных совместных походах к могиле сына находит бездомного котенка и втайне от супруги, прибегая к разного рода ухищрениям, нередко производящим комический эффект, выхаживает его, чувствуя себя «военным снабженцем» и отдавая заботе о живом существе тепло своей души.

Лейтмотивы этой новеллы — запущенный сад, ветшающий садовый домик, холодный гранитный камень как символы запустения и нравственного одичания. Отношение автора к центральным персонажам новеллы, напомиающим его собственных родителей, сдержанно-критическое, но уже без прежнего молодежного рессентимента и разоблачительных эскапад. Симпатии повествователя скорее на стороне таких персонажей, как военный доктор, бывший сослуживец полковника. Своей новеллой Хюрлиман как бы намечает невидимую веху, возвещающую о новом восприятии мира, о смене ценностей и ориентиров, которые отныне будут со-

пряжены с видением, восприятием и оценкой индивида, сознание которого не отягчено какими бы то ни было догмами.

В своих книгах Хюрлиман часто говорит о злом роке (Verhängnis), который подстерегает ни о чем не догадывающегося человека, втайне опутывает (verkabelt) его сетью зависимостей, связей с недобрыми силами, а когда его присутствие обнаруживается, то спастись уже невозможно. В сборнике рассказов «Город-спутник» («Die Sattelitenstadt. Geschichten», 1992) рассказчик называет себя «исследователем злого рока» (Verhängnisforscher), испытывающим гнетущее чувство неуютности, неблагополучия (Unbehagen) уже не от малости государства, в котором он живет, а от неотвратимой подверженности недобрым вселенским силам, или, как принято говорить в эпоху постмодернизма, от «онтологической неуверенности», не переходящей у Хюрлимана в «онтологическую панику» только благодаря чувству юмора. В рассказе «Повелитель пространства» («Der Herr des Raumes») говорится, что в Средние века господство «повелителя» над миром было безграничным, так как зиждилось на невежестве и мраке. Но вот настала эпоха Просвещения, свет знаний пришелся повелителю не по душе, и пространству пришлось отступить, отдав пальму первенства стремительно убыстряющемуся ходу времени. Однако изгнанный повелитель пространства только затаился, теперь он проявляет себя в новом качестве — как торговец наркотиками и оружием массового уничтожения.

«Город-спутник», спальный район Цюриха, населенный характерными хюрлимановскими персонажами, уподобляется в этой книге оторвавшемуся от земного «фундамента» космическому спутнику. Мир вроде бы по-прежнему опирается на традиционные ценности, но это иллюзия, опора прогнила и не в состоянии удержать реальность, которая нуждается в новом основании и обосновании.

Интрига в романе «Большой кот» («Der grosse Kater», 1998) завязывается на фоне государственного визита испанской королевской четы в Швейцарию. Время действия обозначено точно: июль 1979 г. По протоколу встречать высокого гостя должен президент Швейцарской Конфедерации, а им в то время был Ханс Хюрлиман — отец писателя. Он-то и выведен в романе под именем «Большого кота» (настоящее имя ни разу не называется). Хюрлиман еще раз рискнул довольно откровенно рассказать об отношениях в собственной семье. В тот год умирал в клинике от рака его младший брат. И пока король, сам профессиональный летчик, вместе с президентом наблюдал за полетами истребителей, королева в сопровождении первой леди Швейцарии побывала в той

самой клинике. Там-то и произошел скандальный инцидент, когда супруга «Большого кота» публично обвинила его в разрушении из карьеристских соображений собственной семьи. Этот стихийный взрыв негодования стал началом не только конца политика Хюрлимана, но и стремительно нарастающего отчуждения между супругами.

В повествование вплетены постоянно повторяющиеся воспоминания главного героя о детстве, монастырской школе, о том, как однажды, в далеком прошлом, он спас своим дыханием пришибленного отцом котенка, и с тех пор внутри него начинает жить Кот со всеми его повадками. Став президентом, Кот превращается в Большого кота. Вообще, мотив кота, кошки, котенка — один из центральных в творчестве Хюрлимана.

«Большой Кот» — это еще и роман о дружбе, переходящей в соперничество, а затем и во вражду (взаимоотношения «Кота» и его друга детства, завистливого интригана Пфифа). И это печальные размышления о старении, сужающемся поле деятельности и нарастающем одиночестве.

По-иному звучат мотивы одиночества и безрадостной монотонности бытия в последней, изданной в 1997 г. уже после ухода из жизни автора, книге рассказов Адельхайд Дуванель (Adelheid Duvanel, 1936–1996) «Последний день весны» («Der letzte Frühlingstag»). Художественный мир Дуванель населяют люди, тщетно пытающиеся вырваться из цепкой паутины одиночества — в этом мире жизнь сопряжена со смертью, любовь с отчаянием. Уже сами названия рассказов лаконичны в своей фатальности: «Самоубийца», «Лишний работник», «Умирающее дерево», «Смерть и дитя», «Несчастный случай», «Франц мертв». Есть среди прочих и рассказ под названием «Счастье», но это счастье сродни горю. Дуванель умеет передавать тончайшие нюансы ощущений и чувств. В коротких, емких по смыслу предложениях ее прозы живет необъяснимый аромат мечты и тоски по лучшему в человеке.

В начале 1990-х годов обратил на себя внимание дебют Петера Вебера. Его роман «Заклинатель погоды» («Der Wettermacher», 1993) в одночасье стал одним из самых читаемых и обсуждаемых произведений. Этот роман, действие которого происходит в Тоггенбурге, можно было бы причислить к современной региональной литературе, но Тоггенбург — всего лишь гимнически воспетая автором кулиса, на фоне которой происходит духовное становление героя, формируется его отношение к родине, родителям и прародителям, к отдельным предметам (стол, свеча, шляпа) и явлениям (война, литература, музыка, язык, судьба). В повествовательную ткань входят старые мифы и сказки, фантастические

видения (лунная страна). Уже в этом первом произведении Вебер поражает красотой слога, богатством выразительных средств, метафоризацией окружающего мира.

Свободный полет фантазии, поток языковых ассоциаций, музыкальная оркестровка текста, мелодическое выпевание гласных — все это присутствует и во втором романе Вебера «Зильбер и пустомеля» («Silber und Salbader», 1999). В романе 21 глава, каждой из которых предпослано пространное введение в основной текст, напоминающее подробные, восходящие к барочной традиции подзаголовки в романе Герольда Шпета «Уншлехт». Симбиоз истории и вымысла, экскурсы в науку о лечебных источниках, выделенные в отдельный тематический блок, несколько отодвигают на задний план фигуру главного героя, тем не менее посреди нескончаемого моря звуков, в буквальном смысле обволакивающих читателя своей плотностью и многоцветием, прослеживается сентиментальная линия любви Зильбера и Пины. Рапсодическая форма повествования Вебера напоминает музыкальные фантазии или вариации «на тему...».

В конце столетия обращается к прозе сценарист и драматург Сильвио Хуондер (Silvio Huonder, р. 1954). В его первом романе «Адалина» («Adalina», 1997) рассказывается о любви шестнадцатилетнего Макулина к своей кузине Адалине. Отягощенный комплексами, нерешительный юноша оказывается неспособным преодолеть авторитарное влияние семьи и отстоять свое чувство. По его вине Адалина гибнет в результате несчастного случая. Эта трагическая история подается в романе как воспоминание тридцативосьмилетнего графика Иоганна Макулина, так и не преодолевшего до конца своих комплексов.

Автобиографическая основа прослеживается не только в этом, но и в следующем романе Хуондера «Тетрадь для упражнений в любви» («Übungsbuch der Liebe», 1998). За дерзкое поведение во время прохождения военной службы герой романа Фабио, не терпящий муштры и несправедливости, должен быть помещен в тюрьму, но ему удается бежать из части. Он ведет беззаботную и беспорядочную жизнь. Каждое его временное пристанище становится отправным моментом, с которого начинается очередное приключение. Хуондер в ироническом ключе описывает армейские порядки, бюрократические процедуры в полиции: когда Фабио после долгих блужданий обращается, наконец, в полицейский участок, готовый понести заслуженное наказание, его не находят в списке сбежавших и отпускают домой.

В образе Фабио есть нечто от фришевского Штиллера — он не желает быть тем, кого из него хотят сделать родители, армия, бу-

душий тень. Он создает свой собственный, независимый мир, но, в конце концов, возвращается к тому, от чего бежал. Распространенный в немецкоязычной литературе Швейцарии мотив «возвращения блудного сына» разработан в романе Хуондера в новой — типично молодежной — модификации.

Героиня романа Рут Швайкерт (Ruth Schweikert, p. 1965) «Закрыв глаза» («Augen zu», 1998) Александра Мартина Хайнрих, словно следуя по стопам Штиллера-Уайта, еще в детстве тоже пытается отказаться от своего «я», предпочитая быть Александром Мартином Шварцем. Став взрослой женщиной, матерью двоих детей, художница Алекс иногда удивляется тому, что люди видят на ее картинах. Сама она воспринимает их исключительно как выражение своей неспособности разобраться в себе, в своих проблемах и склонностях.

Детальное описание мастерской, где работает Алекс, поток ее мыслей, ассоциаций, вызываемых любым предметом, синхронизирует прошлое и настоящее, раздвигая пространство: поток света, освещающий сквозь окна мастерской «вещи, слова, времена», в одно и то же время высвечивает и детство ее матери, и возможное будущее Алекс в Париже. Она противится ходу времени, ее мечта — уничтожить все часы, которые своим непрерывным безжалостным ходом стирают из памяти все, что дорого человеку. Вероятно, повинуясь этому зову безвременья, автор чередует эпизоды прошлого и настоящего, избегая какой бы то ни было хронологической последовательности.

«Закрыв глаза» — это роман о судьбе молодой женщины 1990-х годов с их новыми реалиями; он во многом отличается от произведений женской литературы прошлых десятилетий своим более радикальным подходом к проблемам женского бытия.

Дебютом молодого писателя Даниэля Цано стал сборник рассказов «Доктор Турбан» («Doktor Turban», 1996). Рассказы неодинаковы по тематике и стилю. Стилистическая вариативность обращает на себя особое внимание: в сборнике есть, например, рассказ «Шепот», своей тональностью напоминающий новеллы Стефана Цвейга, и есть лирико-драматическая зарисовка «Желтое», в которой скупая констатация фактов сочетается с архаизированным языком XVIII столетия.

Рассказ «Cool man» уникален по лаконичности выражения, точной детализации и хронометрированию действия. В нем отсутствуют распространенные предложения, перед нами обрывки мыслей, всякий раз завершающиеся глагольным инфинитивом. Тем не менее, трудно более впечатляюще отразить внутренний мир и образ мыслей жестокого человека после совершенного им



преступления: «Уйти в ночь. Напевать “She’s a river”. Быть рекой. Течь домой. Раствориться в потоке. Принять дома душ. Освежиться. Позволить себе хорошее настроение. Расслабиться...».

Когда в 1997 г. вышел роман двадцатитрехлетней Цоэ Енни «Комната с цветочной пылью» («Das Blütestaubzimmer»), стало очевидным, что в литературу приходит поколение, призванное определять ее дальнейшее развитие, поколение «техно», с его новым восприятием универсальных жизненных ценностей. То, что постепенно и незаметно входило в литературу с начала 1980-х годов, становится явным. Герои многих литературных произведений, такие, как Йо из романа Цоэ, вступают в жизнь безрадостно и по-одиночке, не одержимые идеями переустройства общества (как в 1960–1980-е годы), не согретые теплом родительского дома.

У Йо нет настоящей семьи, ее родители живут отдельно друг от друга, и каждый устраивает свою жизнь по-своему. У нее нет домашнего очага, о котором она мечтает. Она привязана к отцу, с которым остается после ухода матери, но с появлением в доме очередной мачехи решает уйти и найти мать, которую не видела двенадцать лет. Однако и эта встреча не приносит Йо радости: матери, порхающей по жизни, словно бабочка, нет до нее дела, она видит в ней молодую соперницу, и все попытки дочери сблизиться изначально тщетны. Предаёт Йо и ее «временная подруга» Рея — жестокая по отношению к родителям, безразличная к чужому горю. В конце романа, столь же безрадостном, как и сама жизнь героини, мы видим Йо вновь одну, вновь мечтающую о тепле (в прямом и переносном смысле), сидящую на скамейке в парке и ожидающую, когда землю накроет снежным покрывалом.

Мир, в котором Йо пытается спастись от людского холода и безразличия — это мир ее фантазий, иногда прекрасных, иногда граничащих с безумием. Автор изображает этот другой мир с необыкновенной проникновенностью и убедительностью: в страшных детских фантазиях Йо преследует насекомое (символ не новый в швейцарской литературе, насекомое-монстр напоминает «Черного паука» И.Готхельфа), не дающее ей заснуть, наблюдающее, подхихикивающее над ней и исчезающее с рассветом. В своих мечтах Йо уносится в далекие путешествия, которые она совершает вместе со своими игрушечными друзьями. Читая эти строки, невольно вспоминаешь рассказ М.Л.Кашниц «Поп и Мингель». Удивительно поэтичны образы, роящиеся в сознании Йо в эпизоде у водоема, где она наблюдает за полетом бабочек. Ее образные сравнения неординарны: юбка Люси напоминает ей крылья черной птицы, а сама Люси — каменную глыбу с маленькими жесткими птичьими глазами.

В повествование то и дело врываются телевизионные передачи, которыми героиня пытается отвлечь себя от долгого и напрасного ожидания матери, что только усугубляет ее душевное состояние — жизнь на экране полна насилия. Йо и сама не отличается добротой, она не выносит детей и стариков, ненавидит мать, которая покидает ее с очередным возлюбленным, отца, который, как она считает, предал ее. Мотивы разочарования, одиночества, страха не сходят со страниц романа. Автору удается показать запутанные лабиринты внутреннего мира поколения «техно», «диско», поколения медиального террора. Однако когда читаешь об отрешении Йо от родительского крова, семейного тепла, невольно вспоминается сходная тематическая линия в литературе Швейцарии второй половины XX в.: на память приходят О.Ф.Вальтер и его «Немой», ищущий спасения в своей немоте, «Марс» Фрица Цорна, обвиняющий родителей и методы их воспитания в своем смертельном недуге, Г.Бургер и его alter ego Бреннер, сравнивающий родительский дом с тюрьмой.

Настоящим литературным событием 1988 г. стал роман Пете-ра Штамма «Агнес». Это роман о зарождающейся и несостоявшейся любви, о нелепой смерти. Начинается история с предельно кратких предложений: «Агнес мертва. Ее убил рассказ. Кроме него у меня от нее ничего не осталось». Все последующее повествование представляет собой развернутую ретроспективу, которую изредка прерывают эпизоды настоящего. Рассказчик возвращается к тому дню, когда он, немолодой и отнюдь не преуспевающий швейцарский писатель, встречает в Публичной библиотеке Чикаго молодую американку, работающую над диссертацией. Агнес занимается физикой, играет в квартете на виолончели, увлекается поэзией и живописью. Взаимная симпатия перерастает в нечто большее, и два одиночества поначалу просто пытаются вырваться из паутины своих привычек. Рассказчик признается себе, что счастлив с Агнес, но что до знакомства с ней он был свободен, и эта свобода ему дороже счастья. Он пишет на компьютере роман об отношениях с Агнес, о ребенке, так и не появившемся на свет, о том, как Агнес, уткнувшись лицом в снег, медленно уходит из жизни. Агнес случайно прочитывает в отсутствие автора эти строки и повторяет в жизни то, что было предназначено ей в повествовании.

Мотив снега становится мотивом смерти, а рассыпанные по всему роману реплики звучат как возгласы страха, как признание полной незащищенности Агнес: она боится всего — не открывающихся окон, продавца видеокассет, шума кондиционера. Пророчеством оборачиваются слова Агнес, прозвучавшие в самом нача-

ле романа: «Я всегда себе представляла, что когда-нибудь, устав от жизни, можно будет прилечь и успокоиться с миром». Уже в этом первом романе поражает искусство молодого автора вмещать тонкие психологические нюансы и глубокие размышления в предельно лаконичную языковую форму. Скупая недосказанность его предложений не лишает произведение емкости образов и необходимой детализации. Всей текстовой материи присуща акварельная прозрачность. Несмотря на то, что Петер Штамм касается общечеловеческих проблем и место действия романа — не Швейцария, это произведение органично вписывается в традицию швейцарской литературы.

Столь же искусно отточенными выразительными средствами отмечен и сборник рассказов Штамма «Сверкающий лед» («Blitzeis», 1999), названный известным критиком «одной из самых прекрасных и значимых книг, написанных этой осенью»<sup>5</sup>.

Многообразии жанров и стилей, широкий тематический спектр и удачное сочетание традиций и новаторства в произведениях, написанных в последнее десятилетие XX в., — новое подтверждение того, что словесное искусство немецкоязычной Швейцарии, входя в новое тысячелетие, сохраняет свои чудодейственные свойства и силу воздействия — качества, о которых заговорили в начале 1960-х годов.

<sup>1</sup> Burger H. Als Autor auf der Stör. Frankfurt/Main, 1987. S. 242.

<sup>2</sup> Widmer U. Fragmentarisches Alphabet zur Schweizer Literatur // Text+Kritik. Sonderband: Literatur in der Schweiz. IX / Hrsg. von H. Ludwig, 1998. S. 12.

<sup>3</sup> Bachmann D. Die Vorzüge von Kleinbabel // Die Zeit/ Hamburg, 08.10.1998. S. 19.

<sup>4</sup> Тематический спектр драматических произведений Хюрлимана, написанных в последующие годы, заметно расширяется, подтверждая его искусство сопрягать верность локальному колориту («Гимн родине» — «Lied der Heimat», 1998); «Эйнзидельнский мировой театр» — «Das Einsiedler Welttheater», 2000) с интересом к историческим событиям и проблемам, выходящим за пределы «нового регионализма» («Карлтон» — «Carleton», 1996; «Синхронно» — «Synchron», 2001). Последняя, кстати, была поставлена в 2003 г. в Театре-студии О. Табакова в Москве (режиссер Миндаугас Карбаускис) и в театре имени Ленсовета в Санкт-Петербурге (режиссер О. Рыбкин).

<sup>5</sup> Reich-Ranicki M. // Stamm P. Blitzeis. Zürich; Hamburg, 1999.

## ГЛАВА 27

### ЖАК ШЕССЕ

Жак Шессе (Jacques Chessex) — прозаик, поэт и эссеист, работающий в Лозанне. Он родился в 1934 г. в Пайерне (кантон Во) в семье видного преподавателя и филолога Пьера Шессе, автора книг по этимологии, по швейцарскому фольклору и даже одного исторического романа. В 1956 г., уже после того как двадцатидвухлетний Жак выпустил свой первый поэтический сборник, отец покончил с собой, и эта потеря наложила отпечаток на все дальнейшее творчество сына. «В большинстве стихотворений, где я затрагиваю тему неудачи... всегда проходит тенью мой отец», — признавался он<sup>1</sup>. И добавлял: «В сущности, я никогда не расстаюсь с отцом»<sup>2</sup>. После смерти отца Жак Шессе стал преподавать в лозаннской городской гимназии, которой тот раньше руководил.

Получив образование в Лозанне и Фрибуре по специальности «французский язык, история искусства и философия» (дипломная работа о Франсисе Понже), ободренный вниманием к себе Понжа и Жана Полана, Жак Шессе рано начал литературную карьеру. Его первые книги — стихотворные сборники, написанные под влиянием поэтической натурфилософии Понжа и Гюстава Ру: «Ближний рассвет» («Le Jour proche», 1954), «Весенняя песнь» («Chant de Printemps», 1955), «Голос ночью» («Une Voix la Nuit», 1957), «Битвы в воздухе» («Batailles dans l'air», 1959). В 1962 г. появилось первое его прозаическое произведение — повесть «Ветренная голова» («La Tête ouverte»). Следующая повесть — «Исповедь пастора Бюрга» («La Confession du pasteur Burg», 1967, рус. пер. 2002) — принесла Шессе широкую, несколько скандальную известность (в повести усмотрели оскорбление церкви), а в дальнейшем центр этой известности стал все больше смещаться за границу: если поэтические сборники выходили, как правило, на родине (в Лозанне или в Женеве), то почти все прозаические книги издавались не в Швейцарии, а в Париже, главным образом в издательстве «Грассе»: романы «Людоед» («L'Ogre», 1973, Гонкуровская премия, рус. пер. 2000), «Пламенное царство» («L'ardent royaume», 1975), «Желтые глаза» («Les yeux jaunes», 1979), «Иуда Прозрачный» («Judas le

transparent», 1982), «Иона» («Jonas», 1987), «Мадригал Моргане» («Morgane madrigal», 1990), «Троица» («La Trinité», 1992), сборники новелл «Обитель мертвых» («Le séjour des morts», 1977)<sup>3</sup>, и «Куда улетают умирать птицы» («Où vont mourir les oiseaux», 1980), повести и очерки «Портрет вудуазцев» («Portrait des Vaudois», 1969)<sup>4</sup>, «Карабас» («Carabas», 1971), «Сон о Вольтере» (1995, рус. пер. 2002).

Параллельно с книгами прозы Шессе продолжает выпускать (после некоторого перерыва в 1960-х годах) новые сборники лирики в стихах — «Останься с нами» («Reste avec nous», 1967), «Открытая темнота» («L'ouvert obscur», 1967), «Элегия солнцу сожаления» («Élégie soleil du regret», 1976), «Кальвинист» («Le Calviniste», 1983), «Словно кость» («Comme l'os», 1988) — и прозе «Требник» («Bréviaire», 1976), «Огоньки на опушке» («Feux d'ogée», 1984). Он является также активным критиком и эссеистом: долгое время регулярно печатался во французских журналах «Нувель ревью франсез» и «Кайе дю сюд» и ряде периодических изданий романской Швейцарии («Газетт де Лозанн», «Журналь де Женев» и др.); критические эссе собраны в книгах «Святые писания» («Les Saintes Ecritures», 1972) и «Мопассан и другие» («Maupassant et les autres», 1981); писателю принадлежат также две отдельных книги о Флобере<sup>5</sup> и о своем соотечественнике Ш.-А. Сенгриа<sup>6</sup>.

\* \* \*

Среди произведений Шессе, вообще весьма насыщенных деталями его личного биографического и эмоционального опыта, выделяются две книги, отличающиеся особенно откровенным *разоблачением* собственного «я». Это саморазоблачение всегда агрессивно, провокационно, а учитывая пристрастие Шессе к эротической тематике, вполне уместно будет употребить здесь термин «эксгибиционизм».

Одна из этих книг — «повесть» (фактически серия очерков, эссе или же воспоминаний из своей жизни) «Карабас», вторая — запись бесед Шессе с его другом, французским поэтом и критиком Жеромом Гарсенем. В обоих текстах Шессе рисует и даже шаржирует довольно экстравагантный и вызывающий «образ автора», малоприемлемый для швейцарского литературного истеблишмента и тем более скандально неприличный для почтенного преподавателя латыни в лозаннской гимназии.

«Итак, мне тридцать шесть лет — цветущий возраст, — и за все это время я много чего всякого понаделал... да уж, ну и послужной список: я провел школьных занятий на тысячи часов, я

высосал многие гектолитры белого вина, я два раза развелся, я также таскал “Вау увриер” (ВО, как ее тогда называли) вместе со шеголявшими своим сталинизмом непримиримыми из Партии труда, я сделал ребенка одной девушке, я прыгнул на мотоцикле в синие воды Женевского озера, я сделался алкоголиком, а потом вылечился, я пырнул ножом какого-то солдата, я крепко обложил монсьенера епископа Лозаннского и Фрибурского как-то утром на скромной домашней лестнице, я смаковал мочу какой-то училки, я сблевал по пьянке прямо на том Мальро в издании “Плеяды”, я бросил обручальное кольцо своего отца в водосточную дыру...»<sup>7</sup>

Шокирующее, по-селиновски юродствующее саморазоблачение (где «общеморальные» проявления антиобщественного поведения явно преобладают над «политическими», не занимающими существенного места в творчестве Шессе) проходит через всю книгу, где, в частности, подробно излагаются многие из эпизодов, кратко перечисленных выше... Шессе последовательно, с нажимом изображает себя врагом общества, швейцарской благовоспитанности и кальвинистского морализма:

«Один из предметов моей ненависти — ненавижу праведных. Они отвечают мне тем же.

Только у меня есть причины быть на них в обиде»<sup>8</sup>.

Существенно, что такой бунт выражается в форме не просто традиционного плотского разгула, но сознательного, убежденно-го самоосквернения:

«Однажды, в день, когда у меня было назначено свидание с юной девушкой, я с праздничным чувством (и едва ли не из чувства долга) отправился провести часок у какой-то немолодой потаскухи, чтобы приуготовить себя к свежести»<sup>9</sup>.

В пределе это оборачивается пристрастием к образам мертвой и разлагающейся плоти; некрофилия входит в состав «авторского образа» наравне с мазохизмом:

«Я думаю, во всех моих книгах есть доля очарованности разлагающимся телом. В этом смысле я чувствую себя глубоко ночным... Склоняясь над женским лицом, я всегда видел под ним череп. Обнимая женщину, я всегда представляю себе ее кости, очень резко ощущаю их в ней и в себе самом. Это и есть барокко»<sup>10</sup>.

Здесь же, в беседе в Ж.Гарсеном, Шессе признается в своем пристрастии к кладбищам: дом его находится рядом с кладбищенской оградой («мой стол — в двадцати метрах от могил»), но этого ему мало — он любит, приходя на кладбище, ложиться на могиле и беседовать с покойником... Подобные мотивы в большом количестве присутствуют и в его прозе, например, в новел-

лах, вообще обычно излагающих те или иные исключительные, аномальные случаи: в одной из них («Те Деум») речь идет о человеке, которого властно привлекает к себе кладбище при местной психиатрической больнице, и после очередных похорон он пробирается через ограду, чтобы полежать на свежей могиле (за что попадает под суд и, быть может, кончит в той же самой больнице уже в качестве пациента); в другой («Сосцы мертвых») добропорядочное общество, не желающее слишком часто вспоминать о смерти, засаживает одного из своих членов в сумасшедший дом за еще меньшую «ненормальность» — за рассказы о том, как младенцем мать пеленала и кормила его грудью на кладбище; в третьей («Яма») страсть к смерти и разложению становится и впрямь социально опасной — фанатичный любитель копаться на свалках, встретив там женщину, разделяющую его страсть, в смятении и страхе нападает на нее с железным крюком и наносит ей тяжелое увечье; наконец, в четвертой («Остатки ночи») выведен уже вовсе кошмарный образ клинического некрофила, откапывающего свежие трупы женщин и творящего с ними неопишуемые бесчинства — вплоть до пожирания мертвой плоти... Все эти персонажи непременно отмечены (оправданно или же просто как следствие общественных предрассудков) печатью психической патологии: они представляют собой психоаналитические автопроекции писателя, который в книгах типа «Карабаса» говорит о сходных по сути влечениях уже непосредственно в связи с самим собой.

С другой стороны, такая «патологичность» отчетливо отзывается «барочными» (в широком смысле слова) литературными реминисценциями. Например, в эпизоде с «мочой училки» даже не нужно знать признаний Шессе в особой любви к творчеству Жоржа Батая, чтобы опознать в этой истории эротического ритуала, сопровождаемого мистическим экстазом, прямую отсылку к сходным эпизодам из «Истории глаза» или «Небесной сини»; да и вся эстетика скверны выдает начитанность именно в мистической эротике Батая. Образ женщины, проходящий через все творчество Шессе<sup>11</sup>, отсылает к традициям не моралистической (реалистической, романтической), а скорее мистической литературы — это не сестра-подруга, не предмет духовной любви-близости, но чарующий сексуальный идол, чье лоно являет собой мандалу — средоточие мирового бытия. Подобная зачарованность составляет весь эротический сюжет романов «Пламенное царство» и «Мадригал Моргане», а более лаконично она выражена, например, в одном из стихотворений сборника «Словно кость»:

Красное око в ложбине меж бедер  
Смотрит в кровавой заре

Материя существует увы и тем лучше  
Раз такой захотел сотворить ее Бог и кость  
Есть твердый остов в глубине нашей плоти  
И наши жилы и мясо истлеют  
Но не между бедер Мириам  
А в земляной могиле  
Пока же я смотрю на зелень трав<sup>12</sup>.

Культ смерти и смертной плоти открывает писателю мир архаических преданий и страхов. Подобные переживания могут возникнуть от обычного контакта с природой, как в безымянной поэтической миниатюре из сборника «Битвы в воздухе»:

В чистом лесу  
Арфы ветра  
Оживляют смутный  
Ужас живого существа<sup>13</sup>.

Для священного «ужаса» могут быть и более конкретные причины — такие, например, как повальное бешенство диких зверей (особенно лисиц), распространившееся в Швейцарии в 1970-х годах:

«Я буквально заморожен, едва ли даже не счастлив этим загадочным явлением, которое возвращает нас к великим эпидемиям средневековья — чуме, холере, — этим мировым проклятиям, когда животные умирали от посинения, вздувались, катались по земле...»<sup>14</sup>

Убирая труп умершей от бешенства лисицы, писатель «переживал — несмотря на рукавицы, которые мне пришлось надеть, — чувство прикосновения к сакральному»<sup>15</sup>. Именно этого чувства сакрального (обретаемого в соприкосновении со смертью, разложением, непокорностью плоти человека его разуму) Шессе более всего недостает в швейцарской и вообще современной западной цивилизации: «потому что в Швейцарии если я от чего и страдаю, так это от того, как мы здесь все обеззаражены: все-то у нас упаковано в целлофан, в консервные банки, все хранится в чистоте, в постоянной стерильности»<sup>16</sup>.

Писатель, поэт наделен особым провидческим, апокалиптическим видением, позволяющим ему в самых заурядных ситуациях «стерилизованного» быта разглядеть грозное явление сакрального, явление смерти; так, например, обычное лозаннское кафе в бойкий обеденный час предстает ему «обителью мертвых»:

«В половине первого в “Кафе роман”, когда всюду стучат челюсти и от свиных ножек и “дезале” урчат животы, мне виделась коса, подвешенная к портманто; одуревшие официантки, словно



монахи с последним причатием, бегали от стола к столу и смазывали елеем хрипящие пасти умирающих; из кухни доносился дьявольский грохот, на блюдах, напоминающих кошмарные видения, дымился перегретый яд соусов, мертвецы и умирающие в агонии выхлебывали из кубков пиво, и между их скрипящих ключиц в последний раз проливался фруктовый огонь кирша. *Miserere! Miserere!*»<sup>17</sup>

Главное, в чем расходится Шессе со своими соотечественниками, — это их религиозный морализм, иссушающий человека, отторгающий его от собственного тела, от архаических коллективных переживаний сакрального:

«...Адское одиночество кальвинистов. Недоверчивость. Сомнение в себе»<sup>18</sup>.

Для отношений Шессе с кальвинистской религией эмблематичны два стихотворения, стоящие рядом в сборнике «Кальвинист». Первое из них, под названием «Кальвину», представляет собой горделивое «исповедание веры» праведника, сильного благодаря помощи всевышнего:

Я — любовник Божий  
Мне нечего опасаться

В области моей нет границ  
Истина во мне схвачена или же черна<sup>19</sup>.

Но рядом с этим текстом, который и сам по себе довольно далек от ортодоксии, — взять хотя бы неприлично эротичный образ «любовника Божьего», — соседствует стихотворение «Катар», экстатическое языческое переживание смерти как растворения в Боге, как священной жертвы. В своих религиозных (внецерковных) представлениях Шессе фактически отвергает не только кальвинистское, но и вообще христианское понимание божества, сближаясь с языческими ветхозаветными представлениями:

«Я не задумываюсь ни о спасении, ни о прощении. Я знаю только одного бога и восхищаюсь им — Бога карающего. Бога экстатического. Бога неистового, словно раскаленное железо, от которого страждет плоть и выкатываются глаза»<sup>20</sup>.

Языческое мироощущение имеет своим особым выражением чувство глубинной близости к животным:

«Между зверем и мной существует онирический сговор, и в моих книгах потому так важен бестиарий, что мне всегда казалось, что в звере воплощается дикая часть моей собственной природы... Мир дикой жизни, звериная часть души, хищничество, хитрость, вкус крови, любовные игры, звериные крики — все это необходимо мне для жизни»<sup>21</sup>.

В книгах Шессе персонажи нередко имеют животный «тотем», встречи с животными получают для них смысл экзистенциально-го опыта. Так, герой романа «Людоед» любит «Кошачью девушку», а в один из ключевых моментов своей истории он встречается (в сугубо реалистическом повествовании!) с говорящим котом, пытаясь научиться у него звериной мудрости. Но излюбленным зверем Жака Шессе является, бесспорно, лисица — животное хищное, хитрое, скрытное, которое вновь и вновь появляется у него в самых разных контекстах. Выше уже было сказано о мистическом восприятии им лисьего бешенства; этот мотив широко разрабатывается в романе «Желтые глаза». В стихотворении «Я нашел череп лисицы» (из сборника «Кальвинист») встреча с давно умершим зверем погружает нас в мир жестокого природного бытия:

Я нашел череп лисицы  
Я вслушался в его печальную музыку  
Кость эхом залаяла у меня в руках  
Весь лес тонул в птичьем пуху  
Я нашел череп лисицы  
Я помыл его в ключевой воде  
Целые годы насилия прошли передо мной  
Преступления скрывались в оврагах  
Вереницы охотников удалялись в светлый туман<sup>22</sup>.

У Шессе есть даже отдельная книжка, посвященная лисице, — сказка для детей под названием «Лисица, говорившая “нет” Луне» (1974). Эта притча на старинную тему о «странствователе и домоседе» изображает — с довольно жестокими подробностями, неуместными в детской литературе, но Шессе не мог бы без них, — хищную и умную лису, которая не поддавалась на уговоры неких «агитаторов» переселяться на Луну. Лиса была права: незадачливые «эмигранты» не нашли на Луне лучшего житья и, пристыженные, вернулись домой. Во всем этом прозрачно зашифрован местный патриотизм писателя, славящегося своей нелюбовью к путешествиям. Правда, завоевав себе известность во Франции, он регулярно подолгу стал жить в Париже, но, по его словам, «не смог стать парижским швейцарцем»: «Когда я бываю в Париже, я очень остро чувствую, что я житель кантона Во»<sup>23</sup>. Резко критически отзываясь о своих согражданах (такие книги, как «Портрет водуазцев» и «Карабас», навлекли на него острые нападки в прессе и даже, по словам самого писателя, анонимные письма и звонки с угрозами), он тем не менее остается безусловным патриотом своего кантона, в известном смысле даже писателем-регионалистом.

В крупной повествовательной прозе Шессе варьируются две взаимосвязанные темы, отсылающие к переживанию человеком сакрального, — *очарованность* и *одержимость*. Связующим элементом их выступает такое поведение человека, как *бунт*, который как раз и превращает пассивного созерцателя фасцинирующего предмета в существо, наполненное злой, бесовской силой.

Впрочем, в первой повести Шессе «Ветреная голова» бунт лишен inferнального подтекста и отсылает скорее к модным поветриям «битнического поколения», культивирующего маргинальность, социальную безответственность. Безмянный постоялец благопристойного буржуазного пансиона, герой этой повести, вызывает ненависть у своей хозяйки, которая смутно чувствует в нем чуждое, враждебное, «дикое» начало, неподвластное ее понятиям и моральным нормам. Он — бездельник, не желающий «определиваться», живущий неизвестно как и зачем (читатель волен угадывать за этим «бездельем» творческие — писательские? — поиски, но ничего определенного на этот счет текст не сообщает). Здесь, кажется, впервые у Шессе появляется и тотемное самоотжествление с лисицей: «...вы только поглядите на этого красавца-лиса, который гибко и хищно посмеивается в темноте, на этого длинного умного зверя, бесшумно скользящего среди ночных шорохов, поглядите, как он смешливо кривит свои отвислые губы и высовывает кровавый язык, полюбуйте его плавной силой, его легкой побегой *неуязвимо* животного. Лиса скрылась, темнота резко рассеялась, яркий свет, руки связаны. Вот он — лентяй, неспособный даже заплатить за пансион. Лжец. Лицемер. Претенциозный болтун, вечно торчащий в кафе с такими, как он»<sup>24</sup>.

Писатель искусно организует плавные, почти незаметные переходы от речи главного героя к речи его врагов, от «ночного» к «дневному» его образу, от тотемного очарования хищного зверя к отчужденно-сторонней морализаторской оценке молодого «бездельника». И хотя конфликт между этими двумя точками зрения заявлен весьма остро, драматического разрешения он почти не получает: сюжет «Ветреной головы» рудиментарен, его составляет пунктирно прописанный роман постояльца с горничной из пансиона, который не кончается ничем, кроме изгнания героя из пансиона за «безнравственное поведение». Его партнерша не более чем «симпатична» — она лишена того властного эротического очарования, которое в ряде дальнейших романов и повестей Шессе будет главной движущей силой повествования.

Тема зачарованности/одержимости появляется уже в следующей его повести — «Исповеди пастора Бюрга». Здесь тоже есть

мотив бунта, вражды героя с обществом: молодой фанатичный пастор<sup>25</sup> яростно сражается против пороков своих деревенских прихожан, погрязших в алчности и лицемерии. Потерпев неудачу в прямой борьбе (прихожане просто-напросто пожаловались на его непримиримость церковному начальству), он идет на поистине дьявольскую хитрость — чтобы покарать непослушных Божьему слову, он погубит, *принесет в жертву* (он понимает это именно так, пользуясь словом «всесожжение») юную Женевьеву, дочь одного из самых богатых и закосневших в грехе жителей деревни. Пастырь становится соблазнителем — и все к вящей славе Божьей. В итоге коллизия разрешается неожиданным для него образом: сначала, искренне полюбив свою жертву, он отказывается от своего мстительного замысла, а затем этот замысел все-таки реализуется сам собой, когда Женевьева умирает от осложнений беременности. Свою исповедь пастор Бюрг заканчивает горькими упреками в адрес Бога, столь жестоко наказавшего своего верного слугу, и готовится предстать пред его очами, совершив самоубийство.

В повести намечаются излюбленные темы зрелого творчества Шессе: ненависть к лицемерной кальвинистской добропорядочности швейцарских буржуа; видения смерти, когда проповедующему с кафедры пастору кажется, будто храм полон слушающих его мертвецов; дух жертвенности и очарованности, когда обаяние женщины смешивается с волей божества; дикая эротическая власть первобытной природы, пробуждающей страсть в душе пастора («я понимаю, почему люди обожествляли лес. В его тени неуспынно бдит божество. Его присутствие всегда рядом, осязаемое, несомненное»)<sup>26</sup>; сакрализация эротического тела («тело — это храм божий, а не просто гниющая плоть, съедаемая червями, не просто скелет, раздавленный землей»<sup>27</sup>). Но, быть может, особенно отчетливо проявилась здесь более общая структурная черта прозы Шессе — тотальное господство одного голоса, одной личностной инстанции. В «Исповеди» господствует монолог пастора Бюрга, логично и сухо повествующего о своей жизни и, собственно, даже не кающегося ни в каких грехах. Женевьева, возлюбленная пастора, наделена желанным — а в финале и страждущим, смертным — телом, но практически лишена голоса, самостоятельного слова. Единственный раз, когда в тексте звучит ее прямая речь (в эпизоде, когда она признается в своей беременности, т.е. в физической уязвимости), эта речь подавляется властным оценочным словом рассказчика: «Не успел я взять руками ее хрупкие плечи, как она яростно вырвалась, отпрянула назад и *принялась вопить какие-то невнятные слова...*»<sup>28</sup> Невозможность рав-

ноправного диалога с Другим, наглядно проступающая в этом эпизоде, является постоянным источником трагизма в прозе Шессе: его героям доступна очарованность/одержимость чужим присутствием (скорее телесным, чем духовным), но не осмысленный, катартически разрешающийся контакт с другой личностью. Отношения пастора Бюрга с Женевьевой изначально неравноправны, ибо это отношения *наставника* (в религиозной вере) и *ученицы*. Собственно, отсюда и неразрешимость возникающей коллизии: ведь Бюрг — не католический кюре, а протестантский пастор, и ему как будто ничто не мешает просто жениться на Женевьеве. Однако соvrащение ученицы — непростительный грех, род духовного incestа, и это превращает их любовь в осквернение служения, за которое следует неотвратимая кара<sup>29</sup>.

Инцестуозный, эдиповский сюжет с предельной откровенностью разработан в первом романе Жака Шессе — «Людоед», который принес ему Гонкуровскую премию и известность за пределами родной страны. Роману, отчасти стилизирующему библейскую фразеологию (его главы начинаются с евангельского «во время оно»), предпослан эпитафия из книги Иова (7, 19): «Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня?..» Изначально обращенные к Богу, эти слова в книге Шессе адресуются отцу главного героя Жана Кальме — скромного преподавателя латыни в лозаннской гимназии (той самой, где работал сам писатель). Даже после своей смерти этот жизнелюбивый и властный человек не прекращает подавлять жизненную и прежде всего эротическую энергию своего сына; Жану Кальме чудится его призрак, отравляющий любовную связь с «Кошачьей девушкой»; любовь предстает преступной, а сама возлюбленная — inferнальным суккубом. В конце романа измученный неотвязным отцовским «сверх-я» Жан Кальме вскрывает себе вены, и эта натуралистически описанная процедура режмурируется бесстрастными словами автора:

«Так умер Жан Кальме.

Он потратил на это двадцать пять минут»<sup>30</sup>.

Эдиповский сюжет, однако, слишком элементарен, чтобы стать единственной основой для серьезного современного романа, и Жак Шессе находит второе, противопоставленное ему начало: молодежный бунт конца 1960-х — начала 1970-х годов, отзвуки которого долетели и до благополучной Швейцарии. В одном из эпизодов романа ученики гимназии, где служит герой, устраивают забастовку в поддержку несправедливо исключенного товарища, и директор гимназии, один из символов отцовской власти в романе, бросается разгонять их... с кнутом в руках. Раскованность, непринужденность подростков и молодых людей постоян-

но привлекают внимание закомплексованного Жана Кальме; собственно, и его связь с «Кошачьей девушкой» явилась бессознательной попыткой найти спасение в свободной морали нового поколения. Поэтическим символом этой новой морали становится история одной из учениц Жана Кальме — смертельно больной девочки-подростка Изабель, которая, зная о своей обреченности, избирает себе в любовники одного из одноклассников и вместе с ним и несколькими товарищами устраивает что-то вроде свадебного (и одновременно прощального) торжества на городском кладбище. Как вспоминал Шессе, эта сюжетная линия, почти не связанная с основным повествованием, породила бурю протестов: история умирающей школьницы была не вымышленной, и многие узнали ее прототипов. В романе, однако, она играет не реалистическую, а скорее символическую роль, являя альтернативу косной кальвинистской морали, от которой страдает и гибнет главный герой. Ему самому выхода из этих рамок найти не дано — его внутренняя угнетенность находит разрешение разве что в злобной, поистине дьявольской агрессивности, которая вдруг выплеснулась за несколько дней до смерти: мягкий и застенчивый Жан Кальме ни с того ни с сего обозвал «грязным жидом» одного из своих коллег по гимназии<sup>31</sup>, а потом сам же тяжело раскаивался в содеянном. Его замороженность отцовским образом лишь в одном этом эпизоде, на уровне инстинктивного поползновения, превращается в агрессивную одержимость, в остальном же его фигура страдательна. Любопытно, что в сознании самого писателя этот персонаж соотносился с его *отцом*, который, в отличие от отца Жана Кальме, не сумел осуществить свою фаллическую власть и сам наложил на себя руки, потерпев поражение в своем жизненном проекте<sup>32</sup>.

Центральный образ романа — образ отца-Людоеда — естественно вызывает ассоциацию с «людоедом» из романа Мишеля Турнье «Ольховый король» («Лесной царь»), вышедшего в свет тремя годами раньше (1970) и также удостоенного Гонкуровской премии. Ассоциация эта тем более оправдана, что сам Шессе чрезвычайно высоко ставит творчество М. Турнье, очевидно, усматривая в нем близкую себе тенденцию к напряженной, драматичной телесности, к острому переживанию и сакрализации плоти. И все же сопоставление двух романов<sup>33</sup> показывает больше различий, нежели сходств. «Людоедское» призвание героя Турнье, связанное с его талантом воспитателя, не противопоставляет его детям и отнюдь не делает его воплощением кастрирующей отцовской власти; трагическое начало вносит в его историю внешний мир, прежде всего война и нацизм, духовно калечащий и бро-

сающий на смерть его воспитанников — учеников школы для детей гитлеровской элиты. Герой Турнье хоть и является носителем таинственной магической силы, но не в состоянии эффективно применить ее, изменив что-либо в мире; герой Шессе фатально бессилен по самой своей природе, поработан сакральной властью плоти и родового происхождения. Ему недоступна даже роль Мальчика-с-пальчик, сумевшего ускользнуть от своего людоеда...

В двух следующих романах Шессе поколение мальчиков-с-пальчик 1968-го года оборачивается уж не началом, сулящим освобождение, а наоборот — чарующе поработочающей силой, не уступающей по своей губительности «людоедской» власти отца. В «Пламенном царстве»<sup>34</sup> немолодой преуспевающий адвокат, почтенный член общества, масон и отец семейства, попадает во власть эротического обаяния молоденькой итальянки-манекенщицы Моны, особы довольно сомнительного поведения, да еще и замешанной в торговле героином... Из-за этой любви мэтр Манж последовательно лишается всего — жены, уважения в обществе, профессиональной практики (его исключают из адвокатской коллегии за порочащие связи), он оказывается под следствием по делу о наркотиках, наконец, он теряет любимую дочь, покончившую самоубийством из-за несчастной любви и невнимания отца, поглощенной своей юной возлюбленной. При всем том Мона отнюдь не соответствует стандартному образу женщины-вамп: увлеченная эротической игрой, первоначально принятой ею ради денег, она начинает искренне получать удовольствие оттого, что в нее внимательно *всматриваются* — сперва лишь в ее обнаженное тело, а затем и в ее нехитрую и нескладную жизнь. В финале она оставляет мэтра Манжа, но не потому, что насытилась его подарками, а из-за угрызений совести за причиненные ему беды, в особенности за гибель дочери. Невозможность равных отношений в любви и здесь оказывается фатальной для главного героя: героически «унизившись» через незаконную связь с Моной, восстав против моральных условностей своего класса, увлеченно пустившись исследовать почти неведомое ему «пламенное царство» плотской любви и моральной свободы, мэтр Манж не смог выйти за рамки стандартной истории преуспевающего буржуа, соблазненного низкой распутницей, не смог найти эффективного символического преодоления этой ложной ситуации. Гибель его дочери (соотносимая как параллельная сюжетная линия со смертью юной Изабель в «Людоеде») оказывается напрасной жертвой, как и смерть Женевьевы в «Исповеди пастора Бюрга». Эротическая очарованность приоткрывает человеку высшую истину жизни и

смерти, но не может преодолеть его социальную закрепощенность.

В романе «Желтые глаза» функция «молодого поколения» оказывается уже вовсе сатанинской. Здесь немолодая бездетная пара (муж-рассказчик является известным писателем — Жак Шессе почти во всех своих главных героев вкладывает автобиографические черты) усыновляет мальчика-подростка Луи, и вся дальнейшая ее жизнь превращается в кошмар. Развращенный, дьявольски привлекательный мальчишка из приюта несет несчастье и гибель всем, начиная с нанятой ему учительницы музыки, которую он делает своей любовницей и быстро доводит до самоубийства, и кончая самими приемными родителями, которых он одного за другим втягивает в извращенные гомо- и гетеросексуальные отношения, разбивая их семейное благополучие. В финале рассказчик, не в состоянии иначе ускользнуть от губительного очарования Луи, кончает с собой, о чем парадоксально повествуется в первом лице, заставляя заподозрить то ли ложное наваждение, то ли литературный вымысел героя-романиста: «Потом я твердо сжал рукой пистолет, поднес и прижал его к правому виску. И тогда я уныло нажал на спусковой крючок и убил себя»<sup>35</sup>.

Атмосфера бесовской одержимости систематически поддерживается в романе с помощью символических мотивов, ассоциирующих мальчика Луи с лисой. Именно в этой книге Шессе подробно рассказывает о бешенстве, охватывающем лисиц, — в повествовании вновь и вновь упоминаются предупредительные объявления об опасности, развешенные в городах и деревнях, во время поездки рассказчик встречает на дороге полицейских, которые убивают бешеную лису... Вольный и умный тотемный зверь из прежних произведений писателя буквально *взбесился*, став темным, архаическим носителем зла. И точно такова же сюжетная функция Луи, который своими рыжими волосами и желтыми глазами (заглавный мотив романа) напоминает, с одной стороны, образ лисицы, а с другой — романтическую иконографию дьявола. По миру разливается стихия апокалиптического зла, сконцентрированная в хрупком и чарующем теле подростка.

Интересно, что образ этого тела приобретает — кажется, впервые в прозе Шессе — еще и литературную основу. Рассказчик-писатель вспоминает о своих встречах с поэтом «Гюставом Р.», в котором без труда угадывается Гюстав Ру, высоко ценимый Жаком Шессе, который был с ним знаком. В деревенском доме поэта рассказчик видел фотографии юношей, в которых хозяин дома сублимировал свои запретные плотские страсти. На одной из них был изображен красивый, голый по пояс молодой жнец,



работающий на уборке урожая; жнец поразительно похож на Луи — и вот, сопоставляя с этим то небольшое, что известно об отце мальчика (тот был рабочим-поденщиком, нанмавшимся там и сям на временную работу), рассказчик делает вывод, что Луи — родной сын парня, любовно сфотографированного когда-то старым поэтом. Тем самым Луи оказывается беспокояще укоренен не только в сакральных верованиях и загадочно опасной жизни животного царства, но и в традициях высокой культуры, поэзии, да еще и связан с одним из самых близких автору романа поэтов. Подобная культурная референция как бы перекидывает мост между фольклорно-романтической дьявольщиной романного сюжета и современной литературой, в которой определяют себя автор «Желтых глаз» и его отчасти автобиографический герой.

В романах 1980–1990-х годов (говоря в 1979 г. об их замысле, Шессе характеризовал их как «романы метафизические и практические») <sup>36</sup>, писатель продолжает разрабатывать свою тему очарованности/одержимости, соотнося эту ситуацию с различными мифологическими (прежде всего библейскими) сюжетами. Так, в романе «Иуда Прозрачный» излагается мрачная история изуверской секты, действующей где-то в горной глуши. Если пастор Бюрг из повести 1967 г. готов был на злодейство ради славы Божьей, то герой и рассказчик позднего романа прямо признается, что одержим сатаной: «Не знаю, каким образом в меня вселился дьявол... я — Иуда, сын змея. Я рожден на свет для соблазна, для предательства, для уничтожения. Бог бессилен против меня. Меня любит сатана» <sup>37</sup>.

Неуязвимый «любовник Божий» из стихотворения «Кальвину» (опубликованного годом позже «Иуды») предстает здесь возлюбленным дьявола, сильным своей inferнальной одержимостью. Выполняя свое предназначение, он сжигает заживо дочь предводителя секты и жестоко уродует ее сестру (а в итоге, как и положено Иуде, вешается на дереве). Сюжет «Исповеди пастора Бюрга» последовательно выворачивается наизнанку: там в жертву Богу приносилась возлюбленная героя — здесь дьяволу жертвуются две распутных девицы; и если в повести 1967 г. кульминацией сюжета был сентиментальный праздник Рождества, то в романе 1982 г. она приурочена к страстной неделе, к мифологии страдающего и умирающего божества.

В следующем романе — «Иона» — мрачная, изуверская одержимость «Иуды» как будто изжита, хотя герой его тоже характеризует себя как «Лжеца, Обманщика, Совратителя» <sup>38</sup>. Фактически по ходу сюжета этот торговец картинами и писатель (очередная полу-

автобиографическая фигура) оказывается скорее сам очарован городом своей молодости, в который он попал много лет спустя. Пребывание в этом городе переживается им как дни, проведенные Ионой в чреве кита, как мистическое очищение и возрождение; однако итоги возрождения скорее печальные — оставленная им когда-то женщина уже недостижима, а о своем рожденном от нее сыне он впервые узнает лишь после того, как юноша погиб в результате несчастного случая. От прежних романов Шессе «Иона» отличается отчетливо заявленной темой *моральной* ответственности человека за свои поступки (у пастора Бюрга ответственность носила метафизически-религиозный характер, у Жана Кальме — бессознательно-патологический, у мэтра Манжа — скорее внешне-социальный...). Та же черта свойственна и роману «Троица», герой которого заключает странный договор: по просьбе своего случайного знакомого, умирающего от рака, он должен еще при жизни последнего стать любовником, а затем и мужем его жены. Мучительные и двусмысленные отношения, в которые он в результате втягивается, разрешаются печально — смертью одного и бегством второй из его партнеров; очарование авантюрой, где не хватает глубокого духовного контакта между людьми, в финале, как и всегда у Шессе, может породить только смерть и одиночество.

Особняком стоит роман 1990 г. «Мадригал Моргане» — своеобразный «римейк» «Пламенного царства» с его уайеристской эротикой, неприметно переходящей в роковую любовь. В данном случае, правда, инициатива эротического «позирования» исходит не от мужчины, а от женщины — солидной служащей одного из бернских правительственных учреждений Морганы Вагнер, которая на самом деле ведет двойную жизнь, меняя любовников и любовниц, оправдывая свое имя феи-чаровницы Морганы. очередным объектом ее вождения становится лозаннский писатель и журналист, именуемый в романе Vincent Le Délirant — Венсан Бредящий. Это имя — одна из многих в книге отсылок к эстетике сюрреализма, культивировавшей «священный бред» как метод художественного творчества и познания «сверхреальности». Фактически весь текст «Мадригала Моргане» представляет собой развернутый парафраз сюрреалистских тем и сюжетных построений. Так, поведение героя романа, бродящего по городу в поисках мистических прозрений, напоминает прозу Андре Бретона, а загадочная и обворожительная Морганя — героиню его повести «Надя» (неоднократно упоминаемой в тексте); первая встреча Венсана и Морганы происходит в бернском художественном музее перед коллажем, мотивы которого упоминаются и далее, а его автор, художник Макс Эрнст, оказывается персонажем не-

скольких вставных анекдотов; один из лейтмотивов романа заимствован из раннего Арагона... Впрочем, круг литературной и — шире — культурной референции в «Мадригале Моргане» вообще беспрецедентно широк: по ходу повествования рассказчик подробно излагает свои литературные вкусы (совпадающие со вкусами Жака Шессе, известными по его эссеистике), подробно анализирует картину Жерико «Плот “Медузы”», вводит в текст множество отсылок и цитат (от Бенжамена Констана до Малларме), по любому пустячному поводу может разразиться целым каскадом интертекстуальных выдумок. Вот, например, импровизируемая им реклама некоего бернского бара, отправной точкой для которой стало его название, взятое из романов Круглого Стола:

«Broceliand's Bar. Объединен с баром Розы. Владельцы — Парсифаль и Жан де Мен. Заведение славится начиная с 1167 года. Фирменные блюда: кельтские приворотные зелья<sup>39</sup>, местное пиво. Является патентованным поставщиком его величества короля Артура и его двора. Прочтите нашу подробную карту напитков: graciús джин, брауньенские воды, кровавый Грааль...»<sup>40</sup>

Роскошное изобилие культурных реминисценций является, конечно, не самоцельной литературной игрой; оно выполняет конструктивную функцию — связывает психоаналитический сюжет о сексуальной фиксации с тканью высокой художественной культуры (попытка подобной связи была сделана, как мы видели, в «Желтых глазах» посредством эпизода с поэтом «Гюставом Р.»). В результате магическое очарование феи Морганы как бы обезвреживается, в буквальном смысле сублимируется, утрачивает свою погибельную силу непроященного бессознательного комплекса. В прозрачном и невесомом «литературном» климате романа эротические игры Венсана и Морганы сами как бы «развоплощаются», предстают чисто символическими манипуляциями, неспособными поработить человека проклятьем одержимости. Тем эффектнее в последнем эпизоде книги писатель вводит тему моральной ответственности, казалось бы, исключенную по определению из этого полувывмышленного мира. В очередной раз Морганя вызывает своего любовника из Лозанны в Берн не на свидание, а на похороны: у нее умерла мать, и ей нужна поддержка в трудный момент: «— Но разве у вас была мать, Морганя? Это невероятно. Я ничего о вас не знаю, я плохо представляю себе вас с матерью...»<sup>41</sup>

Недоумение героя понятно: до сих пор в их отношениях с Морганей не было и не могло быть духовного контакта, именно потому, что она была для него существом «ниоткуда», о котором он «ничего не знал», у которого не могло быть отца и матери, кото-

рому не могли грозить боль, смерть, утрата. Теперь, в финале, преодолев внеличностные, внедуховные магические чары, на которых строились эти отношения, ему предстоит открыть в своей возлюбленной *личность*. Как это ему удастся — мы не знаем.

\* \* \*

Писательские высказывания о литературе далеко не всегда служат надежным материалом для суждений о художественных системах, используемых на практике их авторами. Применительно к Жаку Шессе однако, подобные выводы скорее оправданны, хотя (или, вернее, потому что) его литературная критика, богатая по объему, носит ярко выраженный «писательский», вкусовой характер, отражая его действительные творческие предпочтения.

По этим высказываниям трудно определить, *почему, за что* Жак Шессе отвергает ту или иную тенденцию в литературе. Например, одна из постоянных тем его критики — враждебность к парижской «*intelligentsia*» и к ее литературным кумирам, будь то Сартр, которому «стоило бы побольше молчать... это избавило бы нас от многих бед»<sup>42</sup>, или же деятели «нового романа» (об А.Роб-Грийе: «с тех пор как некий инженер-агроном заявляет о смерти романа, а всякие интеллектуалоиды пишут диссертации о его черновиках...»)<sup>43</sup>, но за нею трудно распознать какую-либо собственно творческую полемику. Расплывчаты по концепции и его хвалебные статьи-рецензии о творчестве своих соотечественников и современников — швейцарских франкоязычных писателей. Наиболее существенные суждения высказываются им, пожалуй, при отзывах о своих любимых писателях-классиках — французских «натуралистах» XIX в. Флобере, Мопассане, Гюисмансе.

В большой книге, посвященной Флоберу, Шессе выдвигает в качестве исходного тезиса мысль о флоберовском «творчестве из ничего»:

«Вначале было Слово. До него — ничего. Пустыня. После него — ничего. Пустыня. Или, если считать, что ничто бесконечно, то Слово и его текст заключены буквально между двумя бесконечностями, текст возникает и создается в пустыне, на пустом месте...»<sup>44</sup>

Противовесом такому экзистенциальному одиночеству писателя, творящего в пустоте, заменяющего Бога своей риторикой о Боге<sup>45</sup>, должна служить перенапряженная плотскость, телесность создаваемого мира.

«Мне случалось часами размышлять о Флобере и Мопассане. Об их произведениях, которые неотделимы от их пышных усов, от

их дыхания... их физическое присутствие необыкновенно сильно, я даже знаю женщин, которые перестали их читать, потому что, любя их прозу, они чувствовали, как писатель обладает ими, словно шлюхами»<sup>46</sup>.

Нетрудно распознать в этих словах сквозной мотив, который прослежен выше в художественном творчестве самого Шессе, — мотив эротической и магической очарованности/одержимости, обретающий здесь характер уже эстетической программы. Писатель-«натуралист», властный демиург, творящий вселенную из ничего, способен насильственно поработать даже своего реального читателя (читательницу), а уж тем более — своего вымышленного персонажа; сюжетная поработанность героев Шессе той или иной внешней силой является фактически лишь продолжением угнетающей воли их творца.

Угнетенное эстетическое положение персонажа по отношению к автору является в самом деле определяющей чертой французского «натурализма» (а также и «реализма») XIX в. Усваивая себе эту тенденцию, Жак Шессе оказывается сознательным продолжателем старой и почтенной традиции французской литературы — традиции фиксированных характеров, неумолимого детерминизма обстоятельств и наследственности, неодолимой власти бессознательного над человеком. Вместе с тем, в своей практике он упорно и на разные лады стремится найти для героя хотя бы потенциальный выход из закабаленности, возможность свободного, неотчужденного существования. Если в 1960–1970-х годах такие попытки связывались у него с эстетикой нонконформистского бунта против общественных условностей, то в 1980-х годах, разуверившись в его возможностях (как разуверился он, еще раньше, в левом политическом активизме), писатель стал делать ставку на насыщение художественной прозы отсылками к культурной традиции, на игру интертекстуальными мотивами, позволяющую развеять, снять чары сакральных наваждений. Тема нравственной ответственности, проходящая через эти поздние произведения, противопоставляет их бунтарской безответственности как более *моральный* тип творчества<sup>47</sup>.

<sup>1</sup> *Garcin J. Entretiens avec Jacques Chessex. Paris, 1979. P. 71.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 72.*

<sup>3</sup> Название сборника — цитата из 116-го (114-го) псалма, стих 3-й которого в русском переводе звучит так: «Объяли меня болезни смертные, муки адские постигли меня; я встретил тесноту и скорбь». Четыре новеллы из этого сборника напечатаны в русском переводе в книге: Современная швейцарская новелла / Сост. В. Седелник. М., 1987.

<sup>4</sup> Эта книга вышла в Лозанне, у друга и постоянного издателя поэзии Шессе Бертиля Галлана.

<sup>5</sup> *Chessex J. Flaubert ou le Désert en abîme*. Paris, 1991.

<sup>6</sup> Charles-Albert Cingria / *Etude, choix de textes et bibliographie* par Jacques Chessex. Paris, 1967.

<sup>7</sup> *Chessex J. Carabas*. Paris, 1971. P. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 83.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 171.

<sup>10</sup> *Garcin J. Op. cit.* P. 55–56.

<sup>11</sup> «... Женская среда необходима для меня. Не люблю оставаться с мужчинами. У меня есть друзья, но их скорее мало». — *Ibid.* P. 53.

<sup>12</sup> *Chessex J. Comme l'os*. Paris, 1988. P. 121.

<sup>13</sup> *Chessex J. Batailles dans l'air*. Lausanne, 1959. P. 37.

<sup>14</sup> *Garcin J. Op. cit.* P. 74.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 76.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 74.

<sup>17</sup> *Chessex J. Carabas*. P. 216.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 197.

<sup>19</sup> *Chessex J. Le Calviniste*. Paris, 1983. P. 108.

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 211–212.

<sup>21</sup> *Garcin J. Op. cit.* P. 132–133.

<sup>22</sup> *Chessex J. Le Calviniste*. P. 88.

<sup>23</sup> *Garcin J. Op. cit.* P. 96.

<sup>24</sup> *Chessex J. La tête ouverte*. Lausanne, 1992. P. 9–10.

<sup>25</sup> Двенадцать лет спустя писатель признавался, что для создания фигуры пастора Бюрга он использовал, с одной стороны, религиозно-моралистическую риторику Жана Кальвина, а с другой — сентиментальную риторику гернгутерства, позаимствованную в «Признаниях прекрасной души» из гетевского «Вильгельма Мейстера». См.: *Garcin J. Op. cit.* P. 34.

<sup>26</sup> *Chessex J. La confession du pasteur Burg*. Paris, 1967. P. 49.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 62.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 78.

<sup>29</sup> История пастора Бюрга явственно напоминает (хотя как будто и нет оснований говорить о сознательной реминисценции) сюжет «Пасторальной симфонии» Андре Жиде, герой которой — также швейцарский деревенский пастор, через любовь к своей воспитаннице открывающий «оправдание плоти» и расплачивающийся за это гибелью возлюбленной.

<sup>30</sup> *Chessex J. L'Ogre*. Paris, 1973. P. 235.

<sup>31</sup> Этому эпизоду предшествовало «искушение» героя в беседе с неким фанатичным поклонником Гитлера. Сходную функцию фашистская агрессивность выполняет и в новелле Шессе «Черная дорога» (сб. «Куда улетают умирать птицы»): незадачливый коммивояжер, возвращаясь домой усталым и озлобленным, в туалете придорожного ресторана вдруг неожиданно для себя выкрикивает нацистское «Хайль Гитлер!», а окончательно успокаивается лишь позднее, раздавив своей машиной перебежавшую дорогу кошку (гибель животного играет роль языческой жертвы).

<sup>32</sup> См.: *Garcin J. Op. cit.* P. 71.

<sup>33</sup> По сведениям самого писателя, на эту тему защищалась дипломная работа в одном из немецких университетов.

<sup>34</sup> Название «L'Ardent royaume» заимствовано из романа Бальзака «Лилия в долине»: «Леди Арабелла... захотела раскрыть передо мной самые пышные чертоги своего пламенного царства».

<sup>35</sup> *Chessex J. Les Yeux jaunes.* Paris, 1979. P. 266.

<sup>36</sup> *Garcin J. Op. cit.* P. 170.

<sup>37</sup> *Chessex J. Judas le Transparent.* Paris, 1982. P. 13, 69.

<sup>38</sup> *Chessex J. Jonas.* Paris, 1987. P. 236.

<sup>39</sup> В оригинале, насколько можно понять, игра на омофоничных словах *philtre* (приворотное зелье) и *filtre* (фильтр — в частности, для кофе).

<sup>40</sup> *Chessex J. Morgane Madrigal.* Paris, 1992. P. 47.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 235.

<sup>42</sup> *Chessex J. Maupassant et les autres.* Paris, 1981. P. 149.

<sup>43</sup> *Chessex J. Carabas.* P. 134.

<sup>44</sup> *Chessex J. Flaubert ou le Désert en abîme.* P. 14.

<sup>45</sup> См.: *ibid.* P. 29.

<sup>46</sup> *Chessex J. Carabas.* P. 128.

<sup>47</sup> Со времени написания данной главы Ж. Шессе выпустил ряд новых книг в стихах и прозе: «Аллегория» («*Allegria*», 2005), «Желание снега» («*Le désir de la neige*» 2002), «Смерть праведника» («*La mort d'un juste*», 1996), «Подражание» («*L'Imitation*», 1998), «Инкарната» («*Incarnata*», 1999), «Двойник святого» («*Sosie d'un saint*», 2000), «Господин» («*Monsieur*», 2001), «Небесное хозяйство» («*L'économie du ciel*», 2003), «Всевышний почуял приятный запах» («*L'Eternel sentit une odeur agréable*», 2004), «Желание Бога» («*Le désir de Dieu*»).

## РОМАНДСКАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ 1945 г.

Развитие романдской прозы второй половины XX в. свидетельствует об устойчивости сложившейся литературной традиции, приверженности национальной мифологии и в то же время о попытках их кардинального переосмысления и преодоления. Опыт Второй мировой войны, в ходе которой был подорван миф о Швейцарии как о «нейтральной» стране, где царят благополучие и справедливость, обострил вопрос о том, что такое швейцарская, в том числе романдская идентичность. Региональная замкнутость стала восприниматься в целом как бесперспективная. Чувство собственных корней неразрывно связывается с осмыслением общечеловеческого удела. Стремление предложить глобальное видение мира характерно для крупнейших современных писателей Романдии. Симптоматично, что их, как правило, не удовлетворяют тенденции, суживающие метафизическое поле литературы, абсолютизирующие процесс письма, формальные поиски. Французские литературные модели, во многом определяющие горизонт романдских писателей, оказываются созвучны их творчеству прежде всего в том случае, когда предлагают картину напряженной духовной жизни личности (особое влияние оказали М.Пруст, А.Жид, Ж.Бернанос, А.Камю). Это связано, в частности с традиционным религиозным измерением швейцарской литературы, протестантской интроспекцией, обусловившей особое развитие автобиографических жанров. В то же время существенное воздействие в плане приобщения к проблемам «большого мира» неизменно оказывали на писателей Романдии швейцарская литература на немецком языке (М.Фриш, Ф.Дюрренматт) и литература Германии (Т.Манн). Усвоение в той или иной мере модернистской техники не отменяет, как правило, «метафизического беспокойства», тяги к утверждению личностного, индивидуального начала, которые отличают творчество романдских писателей.

В последние годы проблема национальной идентичности в целом утрачивает свою актуальность, современный литературный процесс в Швейцарии характеризуется атомизацией, замкнутос-



тью творческих личностей, не стремящихся создать определенную школу или бороться за специфическое пространство швейцарской литературы. Не случайно в книжных магазинах Франции произведения швейцарских писателей стоят на полках вперемешку с книгами французских авторов. Язык оказывается определяющим критерием, и это осознают сами романдские писатели, которые говорят об «окончательном уходе в область французского языка» (Ж.-М.Лове) и «демонстрируют внутреннюю дистанцированность по отношению к своей стране»<sup>1</sup>.

## РЕГИОНАЛЬНАЯ ПРОЗА

Особый уклад жизни швейцарцев, сложившийся на протяжении веков, их тесная связь с окружающей средой, с уникальной природой родных мест, тематически доминируют в ряде произведений романдских писателей (в основном в первые три послевоенные десятилетия), продолжающих традиции областнической литературы.

Известный медиевист Поль Зюмтор (Paul Zumthor, 1915–1995), проведший всю жизнь вдали от Швейцарии, возвращается к родным краям в романах «Коготь» («La Griffes», 1957), «Половодье» («Les Hautes Eaux», 1958). В более поздних произведениях Зюмтор обращается к историческим сюжетам, описывая, например, в романе «Праздник дураков» («La Fête des fous», 1987) повседневную жизнь в Европе XV в. за тридцать лет до открытия Америки.

Шарль Беша (Charles Beuchat, 1900–1981) создает идиллическую картину жизни в горах Юра (откуда он родом), народных нравов и обычаев («Любимая земля» — «La Terre aimée», 1958; «Словно игристое вино» — «Comme un vin de vigueur», 1960).

Шарль-Франсуа Ландри (Charles-François Landry, 1909–1973), поэт и прозаик (лауреат Большой премии Ш.-Ф.Рамю по совокупности произведений), в молодости пережил тяжелые годы в столице Франции, которые стали темой его романов «Чары Парижа» («Les Sortilèges de Paris», 1945) и «Парижская мостовая» («Le Pavé de Paris», 1947). В противовес парижским ценностям Ландри делает в дальнейшем объектом своих литературных мечтаний родной кантон Во (он родился в Лозанне) и его патриархальный аналог во Франции — Прованс, где прошла значительная часть жизни писателя. В этих местах разворачивается сюжет ряда его произведений, во многом ориентированных на прозу Ш.-Ф.Рамю, но не дотягивающих до универсалистских обобщений этого мастера («Бубенцы лошадки» — «Les Grelots de la mule», 1948; «Девинез» — «La Devinaize», 1950, премия Шарля Вейона). Ландри вы-

бирает в качестве героев простых людей, использует разговорный язык, поэтизирует незатейливую действительность. В его самой известной повести «Девинеэ» (в заглавие вынесено имя дома, «экзистенциального» центра всех событий) сливаются традиции романа воспитания и автобиографии (это одно из редких произведений Ландри, написанных от первого лица). Жизнь молодого героя протекает в поисках некогда утраченного рая, в размышлениях о детстве и отрочестве. В финале его ждут одиночество и мир грез (которые с ранних лет стали уделом самого писателя). Продолжением этой повести стал роман «Сюзан» («Suzan», 1955), расцененный по причине избыточного морализирования как неудача Ландри.

Трагическую ноту вносит в произведения писателя восприятие любви, окрашенное в пессимистические тона. Любовь оказывается несовместимой с реальностью, с настоящим и неизменно сочетается с чувством вражды (повесть «Королева» — «La Reine», 1948). Склонность к нравочениям, характерная для швейцарской литературы с ее педагогическим пафосом, проявляется в созданных Ландри литературных биографиях («Блаженный Августин, добыча Господа Бога» — «Saint Augustin, proie de Dieu», 1943; «Карл, последний герцог Бургундский» — «Charles, dernier duc de Bourgogne», 1960).

Ярым поборником вековых национальных традиций выступил Морис Зерматтан (Maurice Zermatten, р. 1910). Кантон Вале, приобретший известность благодаря Руссо, предстает в творчестве Зерматтана как воплощение благочестия, край, хранящий верность таким извечным ценностям, как семья, родина, религия (сборник рассказов «Семена детства» — «Sèves d'enfance», 1968). Свою деятельность защитника и пропагандиста родного края, увенчанную целым рядом премий, писатель начал во время Второй мировой войны. Прямолинейность в утверждении высоких идеалов нередко связана в произведениях Зерматтана с сентиментальным пафосом, риторикой и прекраснотушием. Писатель тиражирует стереотипные образы бедных, гордых, трудолюбивых и набожных крестьян, женщин — благочестивых хранительниц семейного очага, смысл жизни которых — материнство, книжные модели провинциальной жизни («Кристина» — «Christine», 1944; «Служанка Господа» — «La Servante du Seigneur», 1950; «Золотой щит» — «Le Bouclier d'or», 1961; «Волчица» — «La Louve», 1967; «Белая дверь» — «La Porte blanche», 1973). В то же время в произведениях Зерматтана все более напряженной становится картина противостояния традиций и прогресса («Плющ и фиговое дерево» — «Le Lierre et le Figuier», 1957; «Долгое прощание» — «Pour

prolonger l'adieu», 1976; «Разъедающее одиночество» — «Le Cancer des solitudes», 1964). Защитницей нравственного мира выступает природа («Гора без звезд» — «La Montagne sans étoiles», 1956). Более поздние романы Зерматтана обретают мистическую окраску в духе глубинной склонности швейцарской литературы к трансцендентальному пафосу: его герои отгораживаются от реальности, предпочитая ей уход в прошлое, духовные поиски, мистическое слияние с абсолютом, который только предощущается в действительности («К востоку от Большого Коридора» — «A l'est du Grand-Couloir», 1983).

В настоящее время жанр региональной прозы составляет в основном часть массовой литературы. Произведения, изображающие сельскую идиллию и подстерегающие ее опасности, зачастую пользовались коммерческим успехом, как, например, роман Альбера-Луи Шаппюи (Albert-Louis Chappuis, 1926–1994) «Мориьенн» («La Mauricienne», 1985), что способствует сохранению жанра. Серия под названием «Лица и обычаи страны» («Visages et coutumes de ce pays») объединяет «региональные» сочинения таких писателей, как Клод Венсан, Андре Бессон. Что касается «большой» литературы, то здесь элементы почвенничества, если они возникают, проявляются более опосредованно. Желание вырваться за территориальные рамки порой сочетается с возвратом ностальгических мотивов, с невозможностью освободиться от присутствия родной земли. «Региональность» находит в настоящее время своеобразное преломление в исторических романах (Э.Барилье, А.Кюнео, Ж.-Ж.Лангендорфа) с их интересом к религиозному и бытовому прошлому Швейцарии. Эти романы пользуются большим успехом у читателей.

## МЕЖДУ АВТОБИОГРАФИЕЙ И РОМАНОМ

Сильные традиции интроспективной литературы, неизменно сохранявшиеся на родине Руссо и Амьеля, определяют значительное присутствие в романдской прозе автобиографического начала. Особое внимание при этом уделяется теме детства, религиозного воспитания, становления личности.

Моника Сент-Элье (Monique Saint-Hélier, псевд.; наст. имя Берта Эйман, Berthe Eimann, в замужестве Брио, Briod, 1895–1955) между Первой и Второй мировыми войнами жила в Париже, где была знакома со многими французскими писателями. С 1927 г. она оказалась прикована к постели, и литературное творчество стало для нее смыслом жизни. Основу ее произведений составляют воспоминания детства, проведенного в кантоне Невшатель.

Помимо первого романа «Клетка с мечтами» («La Cage aux rêves», 1932), все последующие составили большой цикл семейной хроники, над которым писательница работала до последних дней (он остался незаконченным): «Мертвый лес» («Bois-Mort», 1936), «Соломенный всадник» («Le Cavalier de paille», 1936), «Зимородок» («Le Martin-Pêcheur», 1953), «Красная лейка» («L'Arrosoir rouge», 1955). История практически отсутствует в этом цикле, о двух мировых войнах даже не упоминается. Центральное место занимает история трех семейств, связанных самыми разными, порой таинственными, трагическими узами, а также перипетии частной жизни, несчастная любовь, семейные драмы. В молодости М.Сент-Элье, воспитанная в протестантской вере, перешла в католицизм, что только усилило ее внутренние духовные противоречия. Мотив всевластия человеческих желаний, в которых заключено проклятие, окрашивает ее творчество в пессимистические тона. Ее героев объединяет общая судьба — неразделенная любовь. Все они пытаются противостоять преследующему их року, и в этом им помогает прежде всего вера, в которой протестантский подтекст преобладает над католическим. Врачующая роль отводится также природе, которая отличается в произведениях писательницы исключительным богатством и разнообразием. Поклонница Пруста, Сент-Элье придает большое значение воспоминаниям, живущим своей особой жизнью, время в ее романах зачастую идет вспять, так как именно прошлое определяет сущность героев, выявляет скрытые между ними связи, приподнимает с их жизни покров таинственности. Мозаичность повествования отсылает к английским романским моделям (Дж.Джойс, В.Вульф). М.Сент-Элье отчасти предвосхищает технику «нового романа», вещи в ее текстах порой более функциональны, чем образы героев. Однако вещи интересны писательнице не сами по себе, но как хранители воспоминаний. Процесс письма также не обладает для нее самодостаточной ценностью, это «наилучшее средство защиты»<sup>2</sup>, компенсация ущерба, нанесенного жизнью. В то же время именно М.Сент-Элье первая в романдской литературе отказалась от традиционной романной формы. В ее хрониках отсутствует последовательное развитие сюжета, ожидание развязки, какой-то определенности в судьбах героев оказывается обманутым. Произведения Сент-Элье построены по принципу «набухания» определенного события, имевшего место в прошлом и сообщающего всему повествованию движение вспять. Эпизодический персонаж может стать предлогом для создания отдельного небольшого романа. Автор не торопится делать заключение, будущее героев остается неизвестным. Фрагментарность и «анархи-

ческое изобилие» (как охарактеризовала свою манеру сама писательница) придают произведениям Сент-Элье модернистскую открытую форму.

Жорж-Эмиль Делэ (Georges-Emile Delay, 1908–1971) посвящает свой единственный роман «Головокружение на болоте» («Vertige sur le marais», 1956) рассказу о том, как он стал священником, опираясь на знакомую швейцарскую модель «романа о пасторе» и в то же время не избежав влияния А.Жида, автора «Тесных врат». Затем Делэ сосредоточивается исключительно на ведении дневника, опубликованного посмертно под названием «Дневник пастора» («Journal d'un pasteur», 1973). Описания повседневной жизни прихода, рассказы о трагических судьбах прихожан сочетаются в этом тексте Делэ с рассуждениями обобщенного характера, афоризмами и максимами, которые придают морально-философское измерение обыденному существованию.

Религиозное чувство дает возможность герою повести Алексиса Пери (Alexis Peiry, 1905–1968) «Золото бедняка» («L'or du pauvre», опубл. посмертно в 1968 г.) находить просветы в самой безотрадней действительности. Повесть должна была стать первой частью мемуаров, посвященных описанию крестьянского мира в начале века, мира, увиденного глазами ребенка. В повести Пери, уроженца Фрибурга, сильна католическая, консервативная традиция.

Религиозные искания во многом определяют пафос творчества Жоржа Альда (Georges Haldas, р. 1917). Сын грека и швейцарки, Альдаса был крещен по православному обряду, получил протестантское воспитание в Женеве, в двадцатилетнем возрасте перешел в католицизм, но затем порвал с церковными установлениями. Автобиографическое начало, острое чувство своих корней, ностальгия по потерянному раю детства служат в его произведениях отправной точкой для выхода за пределы своего «я», слияния с другими людьми и осмысления всеобщих закономерностей бытия (цикл автобиографических романов-хроник «Исповедь семени» — «La Confession d'une graine», 1983–1992). Слово для писателя имеет фундаментальное значение, в детстве оно формирует личность ребенка, для которого «сказанное и пережитое составляют единое целое»<sup>3</sup>. Детство играет важную роль в творчестве Альдаса, ибо это та основа, которая позволяет человеку примириться с самим собой. Ребенок наделен даром схватывать суть вещей. Потому необходимо вернуться в царство детства с его скрытой энергией и молчаливым, подлинным мировосприятием. Первые существа, с которыми у ребенка устанавливаются взаимоотношения, — отец и мать. В центре романа-хроники «Бульвар

философов» («Le Boulevard des Philosophes», 1966) — отец, олицетворяющий становление, нестабильность, сомнение. В центре другого романа «Хроника улицы Сент-Урс» («La Chronique de la rue Saint-Ours», 1973) — мать, олицетворяющая постоянство, неподвижность.

Посвятив значительную часть жизни поэзии, Альдаса и в прозе сохраняет поэтическое видение мира. «Состояние поэзии» («L'Etat de poésie») — таково общее название его дневниковых записей, опубликованных в 1977 («Счастливые минуты» — «Les Minutes heureuses», в 1982 («Пустая гробница» — «Le Tombeau vide») и в 1984 гг. («Мечты перед рассветом» — «Rêver avant l'Aube») и посвященных прежде всего фиксации внутреннего пейзажа. Но при этом Альдаса стремится к установлению связи с другими, с некими абсолютными ценностями. От единственного числа он переходит к множественному, от отдельного человека к познанию человека вообще. Язык, в особенности поэтический — это для писателя средство наделять речью Другого. Миссия поэта — это миссия Христа (которого Альдаса, приверженный ценностям гуманизма, предпочитает называть Сын Человеческий): объединение всех людей во всемирном причастии через смерть индивидуума и воскрешение человеческой сущности. Опираясь на опыт католических мистиков, он изображает моменты блаженного слияния с Истоком, чувственного переживания сверхчувственного мира, «пасхального света» («Смерть и воскресение» — «Mort et résurrection», 1991), которое сменяется состоянием томления, тоски по утраченной полноте существования («Потерянный рай» — «Paradis perdu», 1993). Альдаса — также автор предисловий к целому ряду изданий русских писателей (таких, как Достоевский, Толстой, Чехов, Лесков).

Детство, юность воспринимаются не только как объект идеализации, но и как источник травматического комплекса, о чем свидетельствует творчество Жана-Клода Фонтане, Альбера Козна, Жоржа Боржо, а также Жака Шессе (см. о нем отдельную главу). Герои Жана-Клода Фонтане (Jean-Claude Fontanet, р. 1925), получившего кальвинистское воспитание, наделены повышенной чувствительностью, с малых лет страдают от жестокости окружающих, от отсутствия взаимопонимания. Они словно замурованы в замкнутом, душном пространстве своего внутреннего мира, что является следствием чрезмерно рефлектирующего, полагающегося на свои силы религиозного сознания (романы «Кто теряет, выигрывает» — «Qui perd gagne», 1959; «Mater dolorosa», 1977; «Ты — отец» — «Tu es le père», 1965). При этом герои Фонтане сохраняют цельность, полную неспособность к компромиссу,

к какой-либо мимикрии. Они жаждут света, спасения, которые в произведениях писателя воплощают женские персонажи. Болезненность Фонтане (он долгое время лечился от туберкулеза), его склонность к депрессии проецируются на образы его персонажей, во многом отражающих жизненный опыт автора. Их попытки обрести какую-то опору завершаются крахом. Единственное, что дает силы героям Фонтане, это стоическое принятие судьбы, смерти («Крушение» — «L'Effritement», 1975; «Надежда мира» — «L'Espoir du monde», 1989). Мучительные усилия установить связь с окружающим миром выражаются и на уровне языка, сбивчивого, затрудненного, словно повинующегося бессознательным импульсам. В рассказе «Писатель» («L'Écrivain», 1984) главный герой только благодаря обрывкам фраз, нескольким словам обретает частичную власть над реальностью.

Столкновение в детстве с антисемитизмом во многом определило основные ориентиры творчества Альбера Коэна (Albert Cohen, 1895–1981). Принимая активное участие в сионистском движении, Коэн отстаивал ценность еврейского мира и в своих произведениях, прежде всего автобиографического характера (трилогия «Книга моей матери» — «Le Livre de ma mère», 1954; «О вы, люди-братья!» — «Ôvous, frères humains», 1972; «Записные книжки 1978 года» — «Carnets 1978», 1979). Драматическое восприятие жизни, глубоко скорбная, меланхолическая интонация, печать смерти (в молодости писатель дважды овдовел), преобладающие в этих текстах, преодолеваются в романах Коэна благодаря игре, парадоксу, гротеску, т.е. остранению того, что причиняет боль и страдание. Романы «Красавица Господа» («La Belle du Seigneur», 1968, Большая премия Французской академии), «Доблестные» («Les Valeureux», 1969) как бы бросают дерзкий вызов жизни и литературе. В «Доблестных» в особенности царит игровое, карнавальное начало. В своем самом знаменитом романе «Красавица Господа», изданном во Франции в престижной серии «Библиотека Плеяды», обычная любовная история, заурядный адюльтер обретают эпический размах. В этом большом произведении, после которого Коэна сравнивали с Прустом, Джойсом и Музилем<sup>4</sup>, писатель демистифицирует стереотипы любовного романа, подрывает его традиционную конструкцию, высмеивает романтическую ложь. Больше трети романа Коэна посвящено агонии любви главных героев: воспитанного в суровой патриархальной атмосфере иудейской общины Солала и замужней женщины Арианы. Автор заставляет своих героев претерпеть все муки ада в наказание за их обманчивую мечту о возвышенной, чистой любви. Любовь Солала и Арианы превращается в пародию на

«Песнь Песней». На последних страницах они непрерывно нюхают эфир, доходят до группового секса (при этом в памяти Солала всплывают призывы к чистоте, слышанные им в детстве в синагоге) и, наконец, умирают. Только смерть восстанавливает утраченную подлинность любви: финальный эпизод полон поэтической силы и глубокого сочувствия к героям.

Писатель по праву считается одной из значимых в романдской прозе фигур модернизма. Внутренний монолог, переходящий в поток сознания, длинные фразы, усложненный повторами и инверсиями синтаксис (одним из источников своего напевного стиля Коэн называл Библию) сближают его произведения с «новым романом», но его персонажи остаются полными жизни, открытыми навстречу чувственным и духовным радостям. Уроженец острова Корфу, Коэн особенно чувствителен к свету и теплу, которые становятся основными критериями при описании персонажей.

С особой настойчивостью «эксплуатирует» свой детский опыт Жорж Боржо (Georges Borgeau, р. 1914), один из крупнейших представителей романдской прозы. Незаконнорожденный сын, он так никогда и не смог узнать, кто его отец. После замужества матери Жорж Боржо был помещен сперва в католический, а затем в протестантский колледж. Религиозные впечатления, связанные в особенности с католическим культом, стали одними из самых сильных в жизни будущего писателя. В юности он даже намеревался избрать путь служения церкви, проведя некоторое время в бенедиктинском монастыре во Фландрии, но затем решил посвятить свою жизнь литературе. Первый роман Боржо «Луг» («Le Préau», 1952) получил престижную французскую Премию критиков и стал первой частью автобиографической трилогии, включающей также романы «Посуда епископов» («La vaisselle des évêques», 1959) и «Путешествие за границу» («Le Voyage à l'étranger», 1974, премия Ренодо). Главные герои всех этих произведений представляют собой коллективный портрет автора, «вечного сироты», пытающегося избыть свою внутреннюю драму. Романизируя пережитое, писатель благодаря вымыслу обретает правду. «Почему то, что мы придумываем, обладает меньшей реальностью, чем все остальное?» — спрашивает он<sup>5</sup>, предвосхищая то понятие о самосозидании, самоконструировании личности, которое во французской критике получило название «autofiction» («самовымысел»). Акцент на драме своего рождения позволяет Боржо создать модернистскую картину расколотого сознания и тщетных поисков собственной идентичности. Имя для него — «словно тюрьма, в которую заключена недовершенная идентичность»<sup>6</sup>. Обвинительный приговор, который писатель во всех трех



романах выносит матери (между матерью и сыном устанавливаются отношения палача и жертвы), имеет в подтексте очевидное указание на неразделенную, подавленную любовь к ней. Психологическое измерение творчества Боржо также вписывает его творчество в модернистский контекст и, по-видимому, хорошо осознавалось писателем. Неутоленная любовь к матери заставляет его героев искать ей заместительницу, влюбляться в женщин старше их, испытывать разочарование и вечно пребывать в положении ребенка. С другой стороны, герои Боржо находятся в поисках отца, фигуру которого замещают Бог, священники в коллеже и другие мужские персонажи.

Большой просветленностью отличаются поэтические эссе Боржо «Курсив» («Italiques», 1969, дневник путешествия по Италии) и «Солнце над Обиаком» («Le Soleil sur Aubiac», 1986), близкие «Прогулкам одинокого мечтателя» Руссо, с которым писатель явно солидарен. С детства страдавший от одиночества Боржо научился ценить «мелочи повседневной жизни», ибо он «подлинно счастлив, только когда в их обществе наслаждается частичкой солнечного тепла, мгновением тишины»<sup>7</sup>. Боржо привержен классической французской литературной традиции, предпочитая сдержанный, ясный стиль.

Многие произведения Роже-Луи Жюно (Roger-Louis Junod, р. 1927) написаны в форме дневника. Если в первых трех романах («Прогулка в зеркале» — «Parcours dans un miroir», 1962; «Блестящая тень» — «Une ombre éblouissante», 1968; «Дети короля Марка» — «Les Enfants du roi Marc», 1980) доминирует тема индивидуального сознания, писателя и творчества, то в следующих на передний план выходит социальная проблематика («В мозгу чудовища» — «Dans le cerveau du monstre», 1987; «Новая игра в Аркадии» — «Nouvelle donne en Arkadia», 1993). Подвергнув критике узкие рамки автобиографического жанра, Жюно нащупал «большое место» швейцарской литературы: «...часто создается впечатление, что этим (швейцарским) писателем особенно нечего сказать, что эта литература обращена в пустоту, только и делает, что подвергает сомнению собственное «я»»<sup>8</sup>.

## МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РОМАН

Один из крупнейших писателей, предпринявший попытку раздвинуть горизонт романдской прозы, — Жак Меркантион (Jacques Mercanton, 1910–1996). Друг Дж.Джойса и Т.Манна, автор работ об этих писателях, а также о Бергсоне, Рильке, Элиоте, Валери, долгие годы возглавлявший кафедру французской литературы в

университете Лозанны, Меркантон придает своим произведениям глубокое культурное измерение, отсылающее не только к европейской, но и к восточной культуре (в частности к исламу). Культура для писателя имеет смысл не как эрудиция, но как средство приобщения к трансцендентальным ценностям. Высшими духовными достижениями, направленными на слияние индивидуально и универсального, вселенского, Меркантон считает христианский мистицизм и исламский фатализм. Ключи к познанию бытия — сон и миф. Онирическое и мифологическое пространство романов и новелл Меркантона создается благодаря многочисленным культурным аллюзиям.

Уже в первом романе — «Фома неверующий» («Thomas l'incrédule», 1943, премия Рамбера) намечены основные составляющие его творчества: тема стояния «на распутье между материальным и духовным миром»<sup>9</sup>, невозможной любви, музыки как замкнутого в себе, загадочного искусства, наконец, тема вездесущего присутствия смерти, особенно усилившаяся в романе «Ни солнце, ни смерть» («Le Soleil ni la Mort», 1948, премия Гильдии книги). Герой этого романа, французский врач, накануне Второй мировой войны под влиянием собственного опыта и чтения «Мыслей» Паскаля убеждается в трагизме человеческого удела. Католическая тематика настойчиво сочетается у бывшего протестанта Меркантона с исключительно мрачным восприятием мира, чувством краха гуманистических ценностей, сценами насилия и жестокости, многочисленными самоубийствами. На таком фоне «радость любви», сублимированной, мистической, которой в конечном итоге наслаждается герой одноименного романа («La Joie de l'amour», 1951) истовый католик Юбер, предстает как болезненный надрыв. Мир в романах Меркантона носит мерцательный характер, все как бы дробится и двоится. Неопределенностью отличается и происхождение персонажей, их идентичность, многим из них свойственна андрогинность, как героине романа «Радость любви». Акцент на присутствии таинственного вокруг нас отличает сборник новелл «Сибилла» («La Sibylle», 1967), в котором механизм разрушительных страстей (основные темы — инцест, тирания матери, гомосексуализм) успешно функционирует в контексте пейзажа северной и южной Италии.

Если в первых, традиционно построенных романах рассказчик выступал как комментатор событий, то в романе «Из страха забвения» («De peur que vienne l'oubli», 1962), написанном от первого лица, преобладает субъективный взгляд на вещи. Писатель отождествляет себя со своим героем, пытаясь в процессе письма придать смысл своему существованию. Мусульманский опыт (путе-

шествие в Марокко героя, носящее автобиографический характер) восстанавливает в конечном итоге утраченную гармонию, ведет к сублимации любовного чувства.

Религиозная жажда чаще обостряет в произведениях Меркантона двойственность личности, мучительное, в духе католической традиции, противостояние плоти и духа. Обратившийся в католицизм герой самого известного романа Меркантона «Лето семи спящих отроков» («L'Été des Sept-Dormants», 1974) Клаус фон Фрейерлинг страдает от сознания своих гомосексуальных наклонностей (характерно, что герой этого романа, избилующего интертекстуальными связями с произведениями Т.Манна, носит имя его сына, покончившего с собой гомосексуалиста). Гомосексуальная атмосфера романа, во многом отсылающего к жизненному и творческому опыту С.Георге, А.Штифтера, А.Берга, пронизана религиозными аллюзиями. Возлюбленный Клауса Бруно (прозванный «Лоэнгрин») олицетворяет невинную жертву, Христа, а загадочная женщина, Мария Лаах, потакающая двусмысленным отношениям юношей и сама испытывающая к ним тягу, должна, по мысли автора, ассоциироваться с Девой Марией. Персонажи Меркантона подобны легендарным спящим отрокам эфесским, которые проспали тысячу лет, а пробудившись, до такой степени ужаснулись увиденному вокруг, что попросили Бога вновь усыпить их до Страшного суда. Так и герои «Лета семи спящих отроков» отрешены от реальной жизни, неспособны влачить тяжесть существования. Они полностью погружены в свой внутренний мир, подавлены изматывающими духовными поисками. Меркантон пытается вписать трагическое содержание романа в просветленный контекст христианской религии, ибо только фигура Христа «дарует такое восприятие трагизма, которое не ведет к отчаянию или абсурду»<sup>10</sup>. Но при этом Меркантон находит запас таинственной, трансцендентальной силы не только в христианстве, но также в исламе и отчасти в язычестве с его элевсинскими таинствами.

Тяготение к метафизическому измерению литературы свойственно и Жану-Пьеру Моннье (Jean-Pierre Monnier, 1921–1997). Противник «нового романа», Моннье обвиняет его приверженцев в отсутствии «эсхатологического любопытства»<sup>11</sup>, метафизической пустоте. Подлинный роман должен предлагать «видение мира», определенную систему ценностей, устанавливать связь с Богом, который вопреки модернистским заявлениям «не умер». Процесс письма — это средство выявления скрытого смысла бытия и личности. Мастерами такого письма Моннье считает Пруста и Камю. Произведениям Моннье свойствен метафоричес-

кий характер, выражающийся, в частности, в настойчивом присутствии образа зимы как застывшего времени, ночи как особого экзистенциального состояния.

Чувство собственных корней тесно связано у писателя с приобщением ко всеобщему человеческому уделу. В то же время в его романах весьма значим протестантский «горизонт ожидания» («Ночной свет» — «La Clarté de la nuit», 1956, премия Шарля Вейона). Три фундаментальные добродетели — вера, надежда и милосердие — определяют духовное поле своеобразной трилогии, состоящей из романов «Трудная любовь» («L'Amour difficile», 1953), «Ночной свет» и «Донная флора» («Les Algues du fond», 1960). Невозможность взаимопонимания между людьми («Трудная любовь»), сомнения, наперекор которым герой «Ночного света», пастор, утверждает свою веру, утрата «вкуса к жизни» («Донная флора») в конечном итоге приводят в последнем романе к состоянию просветленности, религиозному умилению, которое рождает созданный героем-художником витраж с изображением распятия. Романы Моннье предлагают драму спасения, в которой не последнюю роль играет искусство, становящееся средством искупления. Тяга к духовной гармонии определяет выбор писателем классического стиля со свойственными ему лаконизмом, четкостью и сдержанностью.

Особую группу, примыкающую к метафизическому роману, составляют произведения, в центре которых — творческая личность, ориентированные на традицию, восходящую к рубежу XIX–XX вв., в частности к роману Р.Роллана «Жан-Кристоф». Жизнь в искусстве предстает как средство осознания собственной идентичности. При этом предпочтение отдается музыке, сопровождающей персонажей наподобие того, как это происходит в романе Пруста «В поисках утраченного времени». Отчасти это связано и с тем, что в протестантской церкви именно музыка, в отличие от других искусств, играет первостепенную роль, признана духовной водительницей верующих. Музыка творит особый мир мечтаний, становится утешительницей и олицетворением вечности в произведениях Жана Марто (Jean Marteau, 1903–1970) «Радуга» («Arc-en-ciel», 1943) и Жоржа Пируэ (Georges Piroué, р. 1920). Ж.Пируэ во многом опирается на пример Т.Манна, автора «Доктора Фаустуса», и Р.Роллана, автора «Жана-Кристофа» и «Героических жизней», в таких произведениях о музыкантах, как роман «Способ жить» («Une manière de durer», 1962), повесть «Ему во славу» («A sa seule gloire», 1981; в этой повести воссоздан образ И.С.Баха). В романе Пируэ «Предполагаемая жизнь Теодора Нефля» («La Vie supposée de Théodore Nèfle», 1972) героем стано-

вится художник. Писатель продолжает романтическую традицию, выводя на сцену непризнанных гениев, визионеров, чуждых окружающей среде и превращающих свое существование в произведение искусства. О роли музыки в его жизни и творчестве Пируэ поведал в автобиографическом романе «Тебе даровано рождение» («*Tu reçus la naissance*», 1991). Большое место в творчестве Пируэ занимает новелла (сборники «Ариадна, кровинка моя» — «*Ariane ma sanglante*», 1961; «Стоячие воды» — «*Ces eaux qui ne vont nulle part*», 1966; «Фасад и другие зеркала» — «*La Façade et autres miroirs*», 1969; «Повсюду — дома» — «*Feux et lieux*», 1979, премия Валери Ларбо; «Двойная звезда» — «*Madame double étoile*», 1979; «Травушка» — «*L'Herbe tendre*», 1992), и ведущими мастерами этого жанра он считает русских писателей во главе с Тургеневым (русская литература почиталась в семье будущего писателя)<sup>12</sup>. Структурирующими элементами новелл Пируэ являются незначительные события, рассмотренные словно в увеличительное стекло и перебрасывающие мостик к сокровенному, поэтическому уровню. Контекст богат культурными отсылками к произведениям Гёте, Т.Манна, Пруста, Моцарта. В то же время Пируэ использует в новеллистике некоторые художественные приемы «нового романа», в частности обезличивая своих персонажей и описывая их сквозь ироническую, дистанцированную призму (сборник новелл «Двойная звезда»).

Традиция межкультурного измерения романа продолжается и в последние годы. Память предков образует пласт подсознания и помогает героям осмыслить свое существование в романе Клода Деларю (Claude Delarue, p. 144) «Торжество слонов» («*Triomphe des éléphants*», 1992). Это произведение построено на основе антитезы культура/природа, разум/иррациональное. Археологические раскопки обретают метафизический смысл, включают в современную жизнь скрытые культурные знаки прошлого, способствуют формированию самосознания, уходящего корнями в далекое прошлое.

Диалог с европейской культурой носит интенсивный характер в творчестве Этьена Барилье (Etienne Varilier, p. 1947). Отклики на произведения Т.Манна, Шекспира, Гофмана явственны в его повести «Орфей» («*Orphée*», 1971), романах «Страсть» («*La Passion*», 1974), «Пес Тристан» («*Le Chien Tristan*», 1978), «Прага» («*Praque*», 1978, премия Рамбера), «Созданье» («*La Créature*», 1984). Культура играет ключевую роль в произведениях Барилье, не утратившего веры в гуманистические ценности, в человека, в возможность взаимопонимания между людьми (эссе «Человеческое сходство» — «*La ressemblance humaine*», 1981). Вместе с тем для

Барилье характерны скептицизм, абсурдистская концепция мира. Его любимые философы — Кьеркегор, Ницше, Сартр. Значительное воздействие оказало на писателя творчество А. Камю, которому посвящена диссертация Барилье «Альбер Камю, философ и писатель» — «Albert Camus, philosophie et littérature», 1977). Герои Барилье — эстеты, ищущие красоту, которая для них синоним истины. Это живописцы, музыканты, философы, молодые интеллектуалы, исповедующие пессимизм и релятивизм. В романе «Пес Тристан» герои «нашего времени», находясь в Риме, отождествляют себя с гениями прошлого: Паганини, Листом, Вагнером, Ницше. Детективный сюжет разворачивается на фоне напряженных психологических конфликтов. Ради обретения истины герои жертвуют своим счастьем и покоем. Они оторваны от родины (Швейцарии), живут вне времени, лишены каких-либо религиозных идеалов. Борьба за любовь женщины приводит к убийству одного из персонажей и самоубийству другого. Между тем прекрасная итальянка презирует всех этих «краснобаев и прекраснодушных мыслителей», «сосредоточенных на собственном пупке»<sup>13</sup> и не способных выдержать состязание с подлинным знатоком истины — ее псом Тристаном. В образе главного героя, Франца Листа, воплощена трагедия современного человека, оторванного от сакрального и поставленного лицом к лицу перед ужасом жизни.

В романе «Создание» герой-художник по заказу богатого авантюриста делает столь совершенную копию некоей знаменитой картины, что заказчик не может отличить ее от подлинника и в отместку дарит художнику прекрасную любовницу, якобы превращенную в автомат, способный беспрекословно выполнять все желания хозяина. Завороженный красотой лица своей возлюбленной, художник пытается «оживить» этот манекен. В результате оказывается, что он имел дело с обычной женщиной, игравшей роль автомата в угоду заказчику-авантюристу, ибо она влюблена в него. Художник убивает ее, полагая при этом, что освободил несчастное существо от необходимости притворяться, вести «неподлинную» жизнь.

Более поздние эссе Барилье тяготеют к оптимистическому видению мира. Разделяя веру эпохи Просвещения в человека и прогресс, писатель выступает за «союз знания и совести» («alliance de la science et de la conscience»<sup>14</sup>), против новых явлений обскурантизма, против фанатизма и предрассудков (эссе «Похвала прогресса» — «Eloge du progrès», 1995).

## ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ

Целому ряду романдских писателей, о которых уже упоминалось, таким, как М.Сент-Элье, А.Коэн, Ж.Шессе, Э.Барилье, Ж.Пируэ, нельзя отказать в литературном новаторстве. В данном же разделе фигурируют прежде всего те прозаики, в творчестве которых тенденции модернизма и постмодернизма носят определяющий характер.

Первый роман Катрин Коломб (Catherine Colomb, наст. имя Мари-Луиза, в замужестве Ремон, Reymond; 1892–1965) «Орел и решка» («Pile et face», 1934) посвящен традиционной семейно-бытовой тематике, в то же время он уже предвещает будущую манеру писательницы. Жительница кантона Во, посвящавшая литературе время, свободное от семейных забот, К.Коломб создает произведения, проникнутые модернистской атмосферой (наиболее очевидно влияние М.Пруста, В.Вульф и Л.Кэрролла). В ее близких по форме и содержанию романах «Замки детства» («Châteaux en enfance», 1945), «Духи земли» («Les Esprits de la terre», 1953) и «Время ангелов» («Le Temps des anges», 1962) время обретает субъективное течение, подчиняется логике памяти, персонаж, в духе «нового романа», ставится под сомнение, вещи получают самостоятельное значение, создавая картину повседневного существования, регламентированного и бесцветного. Писательница тяготеет к словесной игре, вводит английские слова, местные термины, умело оперирует многозначностью слова. В то же время процесс письма не становится у К.Коломб самодовлеющим и опустошающим, в ее произведениях сохраняется сильное лирическое начало, духовный подтекст.

В романе «Замки детства» создан мир мечтаний, переливающийся тонкими эмоциональными красками. Этот мир обращен в прошлое, которое олицетворяют главная героиня и ее внучка, изгнанные из родительского дома. Память о прошлом счастье определяет экзистенциальные поиски и героя романа «Духи земли» Сезара, который предстает как воплощение страдания. Он также становится жертвой алчности своих близких, крупных землевладельцев, и вынужден кочевать между двумя пристанищами. Сезар погружен в поиски детства, он хочет воскресить тех детей, какими были он, его братья и сестра. Писательница преображает окружающий мир, превращая его в фантазмагорию, сотканную из ностальгии, одиночества, смирения и смерти. Невозможность укрыться от жизни, наносящей раны, таков лейтмотив творчества К.Коломб. Если земная жизнь тяготит ее героев, то они находят убежище в мечтах, в созерцании природы. Социальная сатира,

гротеск и склонность к карикатуре сочетаются у К. Коломб с поэтичными описаниями природы, детства.

В романе «Время ангелов» семейная хроника получает апокалиптическое измерение, в повествование врывается история с ее драматическими событиями, войнами, смертью. Размеренная жизнь зажиточной семьи дестабилизирована намерением одного из братьев жениться на циркачке. Сильвия и ее незаконнорожденный сын Оноре воплощают бунт и непримиримость. В их орбиту вовлекаются благополучные и благонамеренные герои. Их жизнь озаряется пламенем пожаров — горят не только фермы, подожженные отчаявшимися героями, но весь мир, ввергнутый в огонь войны.

В последнем, незаконченном романе, «Сражающиеся царства» («Les Royaumes combattants», опубл. посмертно в 1968 г.) писательница пытается освободиться от власти пошлого. Это произведение проникнуто беспокойством о грядущих судьбах человечества, предчувствием мировых катастроф, к которым неминуемо ведет технический прогресс.

Крупнейшая швейцарская писательница второй половины XX в. — Коринна Бий (Corinna Bille, настоящее имя Стефани; 1912–1979), лауреат Гонкуровской премии (1975). Дочь художника, она с детства жила в атмосфере искусства, друзьями ее отца были французские писатели (Р. Роллан, П.-Ж. Жув). К. Бий получила католическое воспитание. С шестнадцати лет она начала писать стихи, прозу (ее первый роман «А потом уходят» — «Et puis s'en vont» был опубликован посмертно в 1981 г.). Неудачный первый брак, болезнь (плеврит) привели к тому, что мир снов, мечтаний начал вытеснять реальность. С 1940 г. писательница вела регулярные записи своих снов (сохранилось 20 тетрадей), под очевидным влиянием практики сюрреалистов. В 1939 г. был опубликован первый сборник стихов К. Бий «Весна» («Le Printemps»), в 1944 г. — роман «Теода» («Théoda»). Встреча с поэтом Морисом Шаппа способствовала расцвету творческих сил К. Бий (она стала его женой в 1947 г.). В конце жизни писательница много путешествовала, побывала в Москве (результатом этой поездки стал очерк «Гости Москвы» — «Les invités de Moscou», 1977) и проехала до Хабаровска по Транссибирской железной дороге.

Рамкой многих произведений К. Бий служит ее родной кантон Вале, значительное место в них в духе традиционной швейцарской литературы уделяется описаниям природы, но при этом писательница выходит за узкие региональные пределы, предлагая особое мировосприятие, которое находит отражение и в стиле. Граница между реальным и ирреальным размыва в ее произведе-



ниях. Ориентация на достижения французского сюрреализма проявляется в том, что рациональному началу противопоставлены подсознание, интуиция, ощущения. Вспышки или наплывы ирреального получают наиболее адекватную форму в коротких новеллах, мастером которых была К.Бий (сборники «Черная земляника» — «La Fraise noire», 1968; «Сто маленьких жестоких новелл» — «Cent petites histoires cruelles», 1973; «Овальный салон» — «Le Salon oval», 1976; «Сто маленьких любовных историй» — «Cent petites histoires d'amour», 1978). Сновидения в рассказах К.Бий материализуются, а действительность превращается в фантазмагорию, ибо, как утверждает персонаж первой новеллы сборника «Овальный салон», давшей ему название, «плоть и дух более не разделены ни на небе, ни на земле»<sup>15</sup>. Гости в этой новелле, собравшиеся в овальном салоне, превращаются в диковинных животных, напоминающих картины Босха. Если люди сливаются с животным и растительным царством, то природа становится воплощением человеческих желаний и томлений, персонификацией телесного начала. Притяжение земли, почвы вообще лежит в основе художественной образности К.Бий. При соприкосновении с землей человек претерпевает метаморфозу, ощущает близость вечности, отрешается от самого себя. Героини К.Бий — часть природы, подобно рекам и лесам, они понимают язык животных и олицетворяют землю-мать. В центре творчества писательницы — интенсивное переживание земного бытия, уводящее за грань реальной жизни. Язык прозы К.Бий четок, звучен, ритмичен, изобилует ассоциациями, метафорами и придает магическим, нематериальным образам чувственную конкретность, осязаемость. Ее манере присуща отчасти модернистская «вседозволенность», определенный вкус к жестокости, сценам насилия, демонстративный акцент на эротических деталях.

Поиски новых форм и пересмотр традиции зачастую сочетаются в романдской литературе с идеологической ангажированностью писателей. Так, романы Рудольфа Ментонне (Rudolph Menthonnex, 1929–1984) являются одновременно историческими свидетельствами, критикой сложившегося порядка вещей во имя справедливости, социальной солидарности, уважения к личности и в то же время модернистским калейдоскопом, сочетающим фрагментарное письмо, поток сознания и аллогизм («Вне игры» — «Hors jeu», 1962; «Бод Боддит» — «Bod Boddit», 1970; «Мамми Лорри» — «Mammy Loggy», 1972; «Маффеи» — «Maffei», 1978). Его герои находятся в процессе мучительных поисков собственной идентичности, не могут вписаться в общество, ибо у них есть только один выбор: маргинальность или конформизм.

В произведениях Жана Вюйемье (Jean Vuilleumier, р. 1934) в рамках замкнутого, урбанистического пространства мечутся расстерянные персонажи, испытывающие чувство отвращения посреди материального изобилия. В основе текстов писателя лежит обычно происшествие из раздела криминальной хроники («Черный занавес» — «Le Rideau noir», 1970), воспринимаемое с разных точек зрения, так что действительность превращается в субъективное отражение. Но разные точки зрения в конечном итоге сливаются в единое видение дегуманизированного мира, которым движут часто механические пружины. Изнанка благополучного мира предстает в романе «Содранная кожа» («L'Écorchement», 1972, премия Рамбера). Человек предан и осужден, «гельветический» мир, который кажется здоровым и процветающим, на самом деле — настоящий «ледяной ад».

Наиболее резкий вызов добропорядочному обществу и его культуре бросает Гастон Шерпийо (Gaston Cherpillod, р. 1925). Сын простого рабочего, он благодаря своим способностям сумел получить университетское образование, но всегда прокламировал свою чуждость миру интеллектуалов. С позиций вечного аутсайдера Шерпийо подвергает критике признанные авторитеты, великих писателей, таких, как Пруст, Бодлер. Свой разрыв с традиционной идеологией и эстетикой Шерпийо утверждает средствами языка, для него «стиль — это этический выбор»<sup>16</sup>. Он использует язык «хозяев жизни», подвергая его карикатурному, пародийному обыгрыванию. Социальная критика неразрывно связана у писателя с самой языковой плотью текста. Шерпийо сочетает рафинированную, архаичную лексику, приемы классической риторики, которой учат в школе, с простонародным жаргоном, языком улицы. В автобиографическом романе «Сожженный дуб» («Le Chêne brûlé» 1969) Шерпийо выступает от лица «сотен тысяч обездоленных, умерших или искалеченных и всех до единого безгласных...»<sup>17</sup> В этом произведении он описывает детство и юность в родной деревне, отца-рабочего, задавленного тяжелой работой, погруженную в заботы мать. Страдания простых людей словно брошены в лицо читателю, принимают форму крика, брани, просторечных выражений. Однако Шерпийо не привлекает ни роль пролетарского писателя, ни плоский реализм, в котором он усматривает консервативное начало. Он ставит прежде всего эстетические задачи, создание «музыки». В его романах преобладают герои, отказавшиеся от социальной ангажированности (как и сам писатель, разочаровавшийся в идеях коммунизма), созерцающие со стороны гротескную комедию жизни. Это отшельники и робинзоны, подобно рассказчику в романе «Ошейник Шанца» («Le

Collier de Schanz», 1975). Заглавие, отсылающее к медицинскому приспособлению, позволяющему зафиксировать в определенном положении голову больного, имеет символический смысл, означает стремление всегда оставаться с высоко поднятой головой. В мире, где все обречены на подневольный труд, герои Шерпийо выбирают удел «праздных гуляк», витающих в мире воображения, любующихся природой и предпочитающих такие аристократические занятия, как охота. Хранящие живую память о юности, они в самых непритязательных предметах находят источник возрождающей силы, напоминание о дружбе или любви. Любовь вообще предстает как единственная витальная сила, единственная истина, хотя часто наталкивается на воздвигнутые обществом препятствия. Умение любить — признак бунтующей личности, смелости, способности презреть ханжеские запреты. Усвоив модернистские приемы, прежде всего такой, как фрагментарное письмо, Шерпийо зачастую изображает расколотое сознание ставшего проблематичным субъекта, «кискаленного» инвалида. Но он сохраняет при этом веру в воспитательную силу слова, что вписывает его творчество в контекст традиционной романдской литературы.

Видная фигура швейцарского модернизма — Ив Велан (Yves Velan, р. 1925; удостоен Большой премии Ш.-Ф.Рамю по совокупности произведений), француз по матери, друг Ролана Барта. Вступив после Второй мировой войны в коммунистическую партию, Велан в 1957 г. вышел из нее с намерением создать новую левую партию. Недостоящий, по его мнению, швейцарской литературе инструментарий он нашел в структурализме и психоанализе. Его первый роман «Я» («Je»), опубликованный в Париже в 1959 г. (премия Ф.Фенеона и премия Мая), тесно связан с поисками, характерными для «нового романа». Писатель утверждает, что он «не столько творит, сколько экспериментирует»<sup>18</sup>. Р.Барт отмечал, что парадокс романа «Я» состоит в том, что в нем сочетаются «политический роман и язык самой откровенной субъективности»<sup>19</sup>. В центре творчества Велана — место субъекта в обществе, его взаимоотношения с другими. Роман «Я» представляет собой непрерывающийся монолог молодого протестантского пастора (традиционного героя швейцарской литературы), гиперчувствительного невротика, находящегося во власти чувства вины, или «комплекса Амьеля». Его мучают как метафизическое беспокойство, так и подавленные плотские желания. Он играет одновременно роль собственного палача и его жертвы. Вместо реальной жизни пастор находит повсюду только самого себя. Вместе с тем он болезненно реагирует на социальную несправедли-

вость, тяготеет к коммунистам. Идеологическая борьба, взаимоотношения между классами пропущены сквозь фильтр внутренней, индивидуальной речи, носящей структурирующий и доминирующий характер.

Во втором романе Велана «Подправленная статуя Кондилляка» («La Statue de Condillac retouchée», 1973) от персонажей более ничего не остается, они превращаются в формулы. Текст этого произведения крайне усложнен, густо насыщен культурными аллюзиями. «Геометрические» фигуры персонажей олицетворяют варианты идеологического дискурса нашего времени: левых, правых, коммунистов, капиталистов, мелких буржуа. Проблема языка определяет суть текста, инкорпорирующего самые разные дискурсы: профессиональный и просторечный жаргоны, поэтическую речь, смесь французского с английским. Тотальному сомнению подвергнуто все, вплоть до возможности изменить общество потребления путем революции. Это сомнение пронизывает и текст, который никак не может оформиться. Игра слов превращается в систематический нарративный прием. Субъект текста пытается опереться на различные литературные модели (среди них основная восходит к Достоевскому), но они исчезают под его пером.

В романе Велана «Онир» («Onir», 1974), название которого отсылает к онирическому состоянию и одновременно к глаголу honnir (бесчестить, позорить), сделана попытка выявить посредством языка зоны подсознательного, причем язык постоянно следит за собой и сомневается в самом себе.

К жанру социально-политической фантастики относится роман «Soft Гулаг» («Soft Goulag», 1977). Восприятие тоталитаризма как естественного явления ведет к подрыву самого статуса романа и сомнению в эффективности литературы. Повествование само себя деформирует, распадается вследствие введения литературных цитат, аллюзий, игры с именами собственными, английских слов, дестабилизирующих и вытесняющих французский язык.

Робер Пенже (Robert Pinget, 1919–1997) на фотографии 1959 г. снят с группой французских писателей, стоявших в ту пору у истоков «нового романа» (А.Робб-Грийе, Н.Саррот, К.Мориак, К.Симон), а также с С.Беккетом, своим другом. Сомнение, определяющее модернистскую поэтику, лежит в основе и творчества Пенже и затрагивает не только возможность «объективного» восприятия мира, но и возможность познания самого себя. Уже в первом романе «Грааль Флибусть» («Grael Flibuste», 1956) реальность получает самые причудливые, фантастические очертания, а тот, кто предается литературе, оказывается маньяком, повторяющим

одну и ту же фразу. Как сказано в заключительной фразе романа «Сынок» («Le Fiston», 1959, премия Рамбера): «Вне того, что написано, нет ничего, кроме смерти». Остаются только слова, огромная лаборатория слов, создающая «новую объективность». Одно из ее воплощений — нескончаемое, нескладное письмо, которое пишет своему «сынку» герой одноименного романа, или непрерывная болтовня старого слуги в романе «Дознание» («L'Inquisiteur», 1965). Фигуры писателей, вернее писарей, занятых поисками фразы, которая вместила бы в себя все, объединяют группу «герметических» романов «Этот голос» («Cette voix», 1975), «Апокриф» («L'Apostrophe», 1980), «Враг» («L'Ennemi», 1987). В этих произведениях вырисовывается надежда: избитая языковая ткань, бесконечные повторы, пересказы, интертекстуальное жонглирование необходимы для того, чтобы, испытав «блаженство повторенья», все обновить. Бумагомаранье, обрывки фраз, «анекдотический текст», оказывается, поддаются сублимации. Чтобы возникла «новая история», новое измерение, достаточно читателя-друга, и нескладный языковой гул зазвучит в лад «сицилийской свирели» Вергилия, обогатится символами, аллюзиями и иллюзиями («Апокриф»). Таким читателем становится в романе «Тео, или Новое время» («Théo ou le temps neuf», 1991) мальчик, племянник старого писателя, который читает его тексты, задает вопросы и таким образом олицетворяет тот отзыв, который преображает, воскрешает «слова поэта», спасает их от смерти. Литература — не безнадежное дело: брошенные на бумагу слова имеют шанс слиться с пением пастухов Вергилия. Только об этом должен напомнить друг, как это делает Тео, обращаясь к своему дяде. Эта тоска по служению красоте, по человеческому измерению литературы свидетельствует о преодолении писателем формалистической замкнутости и метафизической пустоты, о его в конечном итоге ориентации на гуманистическую традицию.

Постмодернистская техника отличает творчество писательницы венгерского происхождения Аготы Кристоф (Agota Kristof, p. 1935). Ее трилогия «Большая тетрадь» («Le Grand cahier», 1986), «Доказательство» («La Preuve», 1988, премия Шиллера), «Третья ложь» («Le Troisième mensonge», 1991) переведена на несколько языков. Безымянные поначалу герои, которые в первом романе ведут дневник, постепенно обретают определенный облик: это братья-близнецы, использующие все возможные средства, чтобы противостоять у себя на родине, в Венгрии, сперва немецкой, а затем советской оккупации. Отчужденный, бесстрастный тон, принятый писательницей, призван акцентировать торжество в мире насилия и горя. В трилогии царит атмосфера нереализован-

ных желаний, отчаяния, ужаса. «Книга, какой бы грустной она ни была, не может сравняться в этом отношении с жизнью», — констатируется в третьей части трилогии<sup>20</sup>. Однако это утверждение не означает тяги к жизнеподобию. В произведениях А.Кристоф мастерски разрабатывается техника открытого вымысла, полной непредсказуемости. Читатель вовлекается в сложную игру, в результате которой персонажи теряют собственную идентичность, меняются местами и в финале остается намеренно непроясненным, кто из близнецов умер, а кто остался жив. Мотив двойничества, подмена изображения жизни историей письма, иррациональный образ мира, его отстраненное изображение, моделирование непредсказуемости, «смещение карт» отсылают к технике «нового» и «нового романа».

Недоверие к слову и своеобразный судебный процесс над ним характерны для трех так называемых «барочных» писателей: Клода Дарбелле (Claude Darbellay, p. 1953), Мишеля Лайа (Michel Layaz, p. 1963) и Эжена (Eugène, p. 1969; псевд., наст. имя Эжен Мейльц, Meiltz). Традиционный литературный язык представляется им средоточием фальши. В особенности они восстают против тирании лирического тона. Эжен предложил новый, в духе творчества маркиза де Сада, вариант повести Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржини», в котором торжествуют не добродетель, но зло и природная порочность человека («Пятнадцать метров славы» — «*Quinze mètres de gloire*», 1995). Дарбелле, используя набор общих мест, разоблачает пагубную гомогенность современного либерального общества, изображает бесчеловечный мир на грани катастрофы: в заглавии его романа «Свернутое небо» («*Le Ciel plié*», 1995) содержится аллюзия на Апокалипсис. Лайа выступает с призывом: «Полное молчание, больше ни слова, ни мысли, ни формы» (повесть «Четверть земли — «*Quartier terre*», 1993)<sup>21</sup>. Все три писателя действуют как театральные постановщики своего дискурса. Уверенные в неадекватности языка, они театрализируют его, превращают свой текст в спектакль, используя, в частности, такие приемы, как лакуна, намек, недоговоренность.

Откровенный конфликт писателя и языка характерен и для других швейцарских писателей нового поколения, под пером которых слова теряют способность что-либо означать, и в конечном итоге персонажи начинают страдать афазией, патологической немотой. Так происходит в романе Жана-Марка Лове (Jean-Marc Lovay, p. 1948) «Конвой полковника Фюрста» («*Le convoi du colonel Fürst*», 1985). В романе «Однажды вечером на берегу реки» («*Un soir au bord de la rivière*», 1990) Лове разводит две составляющие речи: лингвистическую и логическую, создавая напряжение

между грамматической сверхправильностью и семантической неадекватностью. Изгоняя логику, Лове творит вневременное пространство сна и иронии.

В романе Франсуа Деблюз (François Debluë, p. 1950) «Смутные празднества» («Troubles fêtes», 1989) герой-журналист констатирует свою неспособность выразить мир в слове.

Герой романа Жана-Франсуа Дювала (Jean-François Duval, p. 1947) «Голос-призрак» («La Voix fantôme», 1993), тоже журналист и писатель, вынужден признать: «Чем больше я говорю, тем больше погружаюсь в молчание»<sup>22</sup>. Стремление показать несостоятельность слова связано с желанием освободить язык от печати авторитарности и от идеологического давления, восстать против навязываемого почтения к слову.

## ЖЕНСКИЙ РОМАН

Швейцарский консерватизм в особенности долго сохранял силу в сфере семьи, частной жизни, т.е. регулировал прежде всего существование женщины. Стереотип добродетельной, преданной исключительно семейным заботам швейцарки был закреплён ещё в творчестве Руссо. В то же время в швейцарском женском сознании должен был присутствовать образ такой самостоятельной личности, как Ж. де Сталь. Взаимодействие и противоборство этих двух моделей женского поведения находят преломление в творчестве современных романдских писательниц. Дань устоявшимся традициям (идеализация Швейцарии, приверженность семейным, христианским ценностям) в произведениях Пернетт Шапонньер (Pernette Chaponnière, p. 1915), Элизабет Бюрно (Elisabeth Burnod, 1917–1979) в целом уступает попыткам предложить новый угол зрения. Тяжесть повседневной жизни, отсутствие взаимопонимания, груз патриархальных установлений и жажда прорыва к иным идеалам составляют удел женщины в романах Алис Кюршо (Alice Curchod, 1907–1971) «Стопы ангела» («Les Pieds de l'ange», 1950), Сесиль Урье (Cécile Houriet, 1891–1964) «Какой-то день» («Un Jour quelconque», 1956), Элен Шанван (Hélène Champvent, 1891–1974) «Светотень» («Clair Obscur», 1954), Сюзанн Делакост (Suzanne Delacoste, 1913–1963) «Федора, или Одиночество» («Fédora ou la solitude», 1948). Судьба женщины, иное видение ее мира, протест против стереотипных представлений о ее обязанностях в сфере чувств лежат в основе произведений Кларисс Франсийон (Clarisse Francillion, 1899–1976; «Убийцы» — «Les Meurtrières», 1952; «Письмо» — «La Lettre», 1958), Мирей Кюттель (Mireille Kuttel, p. 1929; «В конечном счете» — «Au bout du

compte», 1961), Сюзанн Дерье (Suzanne Derieux, p. 1926; «Ребенок и смерть» — «L'Enfant et la Mort», 1968), Элен Грегуар (Hélène Grégoire, p. 1903; «Рождение женины» — «La Naissance d'une femme», 1957).

С 1960-х годов выдвигаются радикально настроенные писательницы, выступающие в русле так называемого «ангажированного» романа и демонстрирующие стремление вписать сюжеты своих произведений в контекст большой истории: Жюлия Шаморель (Julia Chamorel, p. 1916; романы «Спутники Аннлор» — «Les Compagnons d'Hannelore», 1957; «Келья школьников» — «La Cellule des écoliers», 1983), Жаклин Ормон (Jacqueline Ormond, 1937–1970; романы «Транзит» — «Transit», 1966; «После восхода» — «Après l'aube», 1970).

«Вечные» темы, проблема женского удела имеют конкретное социально-историческое преломление в творчестве известной писательницы Алис Рива (Alice Rivaz, псевд.; наст. имя Голэ, Holay; 1901–1998). Интерес к общественно-политической проблематике пробудился у нее с юности под влиянием отца-социалиста. Пример матери, покорной супруги, развил у Алис Рива чувство резкого неприятия уготованной женщине судьбы. Она отказалась следовать проторенными путями и решила жить независимой жизнью, собственным трудом.

Романы, новеллы, лирические дневники А.Рива укоренены в швейцарской жизни, простым и ясным языком писательница воссоздает образы своего детства, описывает Кларан, место действия «Новой Элоизы» Руссо, погружается в воспоминания о прошлом, в «поиски утраченного времени» (будучи большой поклонницей Пруста). Ее герои, как правило, находятся в состоянии экзистенциального кризиса, который оказывается созвучен историческим событиям. Так, судьбу героев определяют в романном диптихе «Словно песок» («Comme le sable», 1946) и «Завиток волны» («Le Creux de la vague», 1967) — угроза нацизма и антисемитизма (героиня, Элен Блюм, под впечатлением начавшегося в Женеве гонения на евреев четче осознает свою идентичность), в романе «Мирные ульи» («La paix des ruches», 1947) — война в Испании, в романе «Алфавит утра» («L'Alphabet du matin», 1968) — политическая борьба в кантоне Во в начале XX в. «Помимо нашей личной судьбы, нашей собственной истории, — утверждала А.Рива, — существует необозримый океан исторических событий, который бьет в стены наших индивидуальных бастионов...»<sup>23</sup>

Действие в произведениях А.Рива занимает, как правило, очень короткий промежуток времени, что позволяет сосредоточиться на внутреннем мире героев. Так, в романе «Отпускай хлеб



твой» («*Jette ton pain*», 1979) героиня, женеvская служащая, вспоминает свою жизнь на протяжении двух бессонных ночей, отделенных друг от друга несколькими годами. Оставшись одна после смерти матери и ухода друга, героиня должна сделать выбор: погрузиться в полную апатию или попытаться найти смысл жизни благодаря творческому труду, поделиться своим «хлебом» (в заглавие вынесена цитата из Библии: «Отпускай хлеб твой по водам, потому что по прошествии многих дней опять найдешь его»). Переплетение разных голосов, сочетание прямой и косвенной речи создают в произведениях А.Рива эффект внутреннего диалога.

Утратившая в молодости религиозную веру, писательница тяготеет к пессимистическому мировосприятию: в ее произведениях настойчиво возникают темы неразделенной любви, неудавшейся жизни, одиночества, страха перед старостью. Героини А.Рива (отчасти в согласии с традицией, восходящей к романам г-жи де Шаррьер) оказываются жертвами слабости мужчин, их нежелания признать специфику женского мироощущения, оценить достоинства женщины. Акцент на несправедливом распределении ролей между обоими полами в «гельветическом» мире сделан уже в романе «Мирные улы». Право быть женщиной писательница отстаивала и в своих эссе «Присутствие женщины» («*Présence des femmes*», 1945), «Женское и мужское письмо» («*Écriture féminine, écriture masculine*», 1980). Для героинь А.Рива брак и любовь — несовместимы. Счастливая любовь — лишь фикция, невозможный идеал. Отсюда другая тема ее творчества — одиночество, которое имеет как внутренние, духовные, так и социальные основания: А.Рива уделяет значительное внимание маргинальным фигурам, беднякам, больным, гомосексуалистам. Отсюда также ее интерес к еврейской тематике: писательница защищает право человека быть другим. Спасение и утешение А.Рива находит в искусстве. Отчаянию, которое постоянно подстерегает человека, противостоят музыка, живопись, литература.

Проблема освобождения женщины стоит также в центре ряда романов Иветт З'Грагген (*Yvette Z'Graggen*, р. 1920) «Суть птицелова» («*Filet de l'oiseleur*», 1957), «Лето без происшествий» («*Un été sans histoire*», 1962), «Корнелия» («*Cornelia*», 1985), в которых героини приходят к осознанию необходимости самостоятельной позиции в жизни. Они выбирают одиночество и тем самым утверждают свою силу. Поздняя эмансипация пятидесятилетней матери семейства, подавшейся «соблазну счастья», — тема романа «Корнелия». Героиня впервые открывает для себя радости любви, смысл жизни и смерти. Прежнее ее существование было бесцвет-

ным и монотонным: безрадостное детство, неудачный брак, нелюбимая работа, покорность судьбе. В юности она хотела овладеть какой-нибудь профессией, но ей не хватило веры в собственные силы, она чувствовала себя слабой женщиной. Расставшись с возлюбленным, который предпочел уехать к своей семье, на родину, в Америку, Корнелия переживает боль, которая обновляет всю ее жизнь. Она ощущает себя преображенной, покончившей с прежней рутинной существованием.

Произведения И.З'Грагген носят зачастую автобиографический характер, так, роман «Время гнева и любви» («Un temps de colère et d'amour», 1980) создан на основе дневниковых записей. Образ дочери помогает автору воссоздать собственное детство, свои отношения с матерью, в которых писательница видит «узел, быть может, всех наших проблем, всех наших фантазмов»<sup>24</sup>. Борьба за свободу личности против условных правил морали объединяет произведения писательницы, подвергающей сомнению гельветическую мифологию. В романах, посвященных Второй мировой войне («Молчаливые годы» — «Les Années silencieuses», 1982; «Маттиас Берг» — «Matthias Berg», 1995; «Небо Германии» — «Ciel d'Allemagne», 1996) И.З'Грагген ставит вопрос о коллективной ответственности за трагические события истории.

Идеологическая ангажированность с сильным феминистским уклоном характерна для произведений Анн Кюнео (Anne Cuneo, р. 1936). Ее неприятие существующей системы опирается на идеи Маркса и Л.Гольдмана. А.Кюнео разоблачает порочность авторитарных, патриархатных моделей взаимоотношений между людьми. Эмансипация женщины воспринимается как открытие ею собственной личности. Писательница оспаривает абсолютную ценность традиционного образа женщины, которая непременно должна стать матерью и находиться в полной зависимости от мужчины (романы «Смертельная болезнь» — «Mortelle maladie», 1969; «Пыль пробуждения» — «Poussière du réveil», 1972). В романе «Пыль пробуждения» героиня начинает жить подлинной жизнью, только сбросив любовные чары и взглянув трезвым взглядом на своего возлюбленного, в котором она тщетно искала защиту.

Кубинской революции посвящен роман Кюнео «Отель Венера» («Hôtel Venus», 1984), построенный как полифонический текст, включающий стихи кубинских поэтов и воссоздающий атмосферу человеческого братства. Через роман проходят образы Лорки и французского поэта Р.Десноса, умерших за свои идеалы. В конце романа героиня с сожалением возвращается на родину, «где еще надо учиться братству, где друг другу не говорят “товарищ”»<sup>25</sup>.

Автобиографический характер носит дилогия А.Кюнео под общим заглавием «Портрет автора как обыкновенной женщины» («Portrait de l'auteur en femme ordinaire»): «Ворота дня» («Les Portes du jour», 1980) и «Пора зрелости» («Le Temps des loups blancs», 1982). В них автор дает картину своего детства, перипетий, которые пришлось пережить ее семье. В начале Второй мировой войны родители Кюнео вынуждены были переехать вместе с детьми из Франции в Италию. Здесь отец Анн был убит в 1945 г., а ее мать отправилась на заработки в Швейцарию. В своей автобиографической дилогии А.Кюнео воссоздает свое одинокое детство в итальянском монастыре, затем скитания по разным странам в поисках родины. В текст включены дневники самой писательницы и ее матери. Итальянка по происхождению, А.Кюнео свободно владеет также английским языком, демонстрируя в своих произведениях укорененность в трех культурах. Каждый язык несет определенную эмоциональную нагрузку; итальянский — язык прошлого, французский — будущего, английский — тесно связан с воспоминаниями отрочества (Кюнео принадлежит написанная на этом языке и переведенная на французский повесть «Станция Виктория» («Station Victoria», 1989), в которой отдана дань памяти английской гувернантке будущей писательницы). Процесс письма играет для Кюнео первостепенную роль как средство формирования собственной идентичности, как связующее звено между временами, странами, отдельными людьми и культурами. Выдвигая на первый план творчество, А.Кюнео стремится выйти за предписанные женщине рамки, придать ее жизни иной смысл, не ограничивающийся домостроительством.

Анн-Лиз Гробети (Anne-Lise Grobéty, р. 1949, лауреат по совокупности произведений премии Рамбера и дважды — премии Шиллера) получила известность сразу после выхода ее первого романа «Умереть в феврале» («Pour mourir en février», 1970; премия Жоржа Николя). На примере этого произведения видно, как механизм противостояния швейцарскому консерватизму и традиционализму приводит в действие романную конструкцию. Это противостояние проявляется уже на уровне стиля, самой структуры текста, тяготеющего к стихотворению в прозе, свободному потоку сознания. Поэтичность языка, равно как и человеческих взаимоотношений (в данном случае платонической любви школьницы и «роковой» женщины) противопоставлена затхлой, ханжеской атмосфере «среды обитания», фальши и жестокости, скрытых за фасадом респектабельной семьи. Родители запрещают дочери встречаться с ее старшей подругой, так как у той, по их мнению, сомнительная репутация. Молодую героиню, позволившую себе

на мгновение стать голосом толпы, в финале ждут холод и одиночество. Но благодаря пережитому она берется за перо, сквозь слезы (последние слова: «придется плакать») обретая грустную радость прозрения. В следующем романе «Положительный ноль» («Zéro positif», 1975) писательница продолжает разработку темы формирования женского самосознания, утверждая право женщины жить своей жизнью, олицетворять «другое». Героиня романа, утратившая свою безумную любовь к мужу, ни в чем, в том числе и в материнстве, не находит удовлетворения. В финале становится известно, что она провела несколько дней в Амстердаме в состоянии запоя и беременна вследствие скоротечной связи со служащим отеля. В ситуации такого «падения» героине удается сохранить присутствие духа и начать постепенный выход из состояния депрессии, при этом она рассчитывает только на свои силы. В этом, как и в следующем романе Гробети, «Все более — до бесконечности» («Infiniment plus», 1989), тело играет основную роль. Большое место занимают эротические фантазмы, невозможные признания. Писательница создает в высшей степени чувственный язык, использует физиологические метафоры. Процесс письма словно призван высвободить эротическую энергию, доставить чувство счастья. Ритмы и образы непрерывно варьируются. Техника стихотворений в прозе отличает и сборники новелл Гробети «Зимняя невеста» («La Fiancée d'hiver», 1984), «Прекрасная дама кусается» («Belle dame qui mord», 1992), в которых акцентирована тяжесть женского существования, материнство предстает как источник боли, разочарования, несчастий.

А.-Л.Гробети также автор эссе «В направлении женского письма» («Du côté de l'écriture féminine», 1983), которое посвящено проблеме женского творчества, историческим, социальным и политическим аспектам «существования» женщины-писательницы.

Сходный феминистский уклон отличает и творчество Моник Ледерах (Monique Laederach, р. 1938). В центре ее внимания — трудная роль женщины в сложившейся культурной среде. Уготованные «второму полу» боль и страдания должны быть осознаны и артикулированы. «Женское письмо» для Ледерах означает полное освобождение от западной литературной традиции, мужской и французской. Писательница ломает синтаксические связи фраз, избирает необычную пунктуацию, утверждая в своих произведениях иной язык. Ключевую роль играет в них телесное начало как неразрывно связанное с женской идентичностью. Детали женского существования тщательно прописаны в романе «Слишком малые для Бога» («Trop petits pour Dieu», 1986), в котором предстает повседневная жизнь матери и двух ее дочерей в начале Вто-

рой мировой войны. В романе «Брак в Кане Галилейской» («Noces de Cana», 1996) мир изображается сквозь призму восприятия героини, бывшей проститутки и содержательницы бистро. Опыт помогает ей проникнуться сочувствием по отношению к изгоям, к тем, кому общество предписывает место падшей женщины и — шире — женщины вообще.

Для представительницы того же поколения, что и М.Ледерах, Катрин Сафоноф (Catherine Safonoff, р. 1939) характерен более традиционный взгляд на женское творчество. Писательство становится средством компенсации недостатка любви для героини ее автобиографического романа «Словно до Галилея» («Comme avant Galilée», 1993). Роман построен в традициях одноголосого эпистолярного романа: немолодая женщина пишет письма, которые никому не отправляет. Она предается этому занятию, так как пора любви миновала, и ее терзает страх старости и смерти. Любовь, таким образом, составляет смысл жизни женщины, а творчество — лишь вынужденная замена любви. В то же время процесс письма может принести освобождение, позволив высказать трудное признание (повесть «Домой, домой» — «Retour, retour», 1984, премия Шиллера) или реализовать невозможную любовь (роман «Почасовой мост» — «Pont aux heures», 1996).

Подобно М.Ледерах, Амели Плюм (Amélie Plume, псевд.; наст. имя Colette Blum, р. 1943) с целью создания подлинного женского текста отказывается от традиций психологического романа и связного повествования. Печатные страницы ее произведений имеют самый причудливый полиграфический вид. Подобной свободы А.Плюм требует и для женщины, которая должна стать хозяйкой своего тела и своей жизни, как героиня романа «Приключения Плюметты и ее первый любовник» («Aventures de Plumette et son premier amant», 1981). Однако достичь этого не так просто, и А.Плюм подчеркивает в духе феминистских представлений постоянное давление патриархатных стереотипов, определяющих жизнь современного общества.

Безотрадный взгляд на удел женщины свойствен и Мари-Клер Деварра (Marie-Claire Dewarrat, р. 1949), придерживающейся в целом традиционной романной модели. В ее сборнике новелл «Темная душа женщин» («L'âme obscure des femmes», 1997) материнство изображается в самых мрачных тонах. Дети как постоянная угроза катастрофы — тема также романа Деварра «Карем» («Carême», 1987, премия Мишеля Дантана; имя героя, потерявшего сына, означает «пост»). Деварра обращается и к более широкой современной социально-политической тематике: ее роман

«Индийские территории» («Territoires indiens», 1993) посвящен жизни американцев после войны в Персидском заливе.

Творчество Сильвиан Рош (Sylviane Roche, р. 1949) сфокусировано на таких социально значимых исторических событиях, как дело Дрейфуса, создание во Франции народного фронта, война в Испании, деятельность Сопротивления, сталинские репрессии («Салон Помпадур» — «Le Salon Pompadour», 1990; «Сентябрь» — «Septembre», 1992; «Время вишен» — «Le Temps des cerises», 1997). В то же время в ее самом известном романе «Салон Помпадур», переведенном на несколько языков, исторический фон уступает место семейно-бытовой картине с обычным для швейцарского романа набором проблем: тирания жестокого отца, тяжесть предрассудков, консерватизм среды.

Семейные коллизии своеобразно обыгрываются в романе Мадлен Сантши (Madeleine Santschi, р. 1916) «Соната» («Sonate», 1965), в котором смешаны прошлое и настоящее, различные голоса и мотивы. Тон всему задает героиня-венецианка, противопоставляющая холоду измен, равнодушия и одиночества пылкую страсть.

В целом феминистская тенденция превратить «женское письмо» в некую заповедную зону не свойственна современным швейцарским писательницам. Они предпочитают говорить об Искусстве с большой буквы, о всеобщих сущностях. В этом отношении характерно творчество Роз-Мари Паньяр (Rose-Marie Pagnard, р. 1943), автора романа «Урок Юдифи» («La Leçon de Judith», 1993). Ее героини живут искусством, сохраняя при этом чисто женское восприятие мира, утонченную чувствительность. Но они не противопоставлены мужским персонажам, конфликт полов снят благодаря связующей роли музыки, живописи.

## ЖАНР ЭССЕ

Эссеистика занимает существенное место в литературном процессе романдской Швейцарии, и такие фигуры, как Д. де Ружмон или Ж. Старобински получили, можно сказать, наибольшее для романдских литераторов мировое признание. Еще в работах, написанных в довоенные годы, крупный мыслитель Дени де Ружмон (Denis de Rougemont, 1906–1985) поставил вопрос о кризисе западной цивилизации и утрате гуманистических ценностей («Политика личности» — «Politique de la personne», 1934; «Мыслить, не покладая рук» — «Penser avec les mains», 1936). Он предпринял критику коллективистских мифов во имя восстановления фундаментальных основ личности, наделенной свободой. В духе протес-

тантской этики Д. де Ружмон возлагает все надежды на деятельного, свободного и обладающего чувством ответственности человека, способного принимать решения. В книге «Западный путь человека» («L'Aventure occidentale de l'homme», 1957) мыслитель подвергает анализу две формы культуры: западную и восточную, отмечая, что западное сознание всегда отличалось активным послушанием личному Богу и стремлением обустроить земное бытие, в то время как на Востоке преобладают духовное созерцание, аскетический идеал и отрешенность от земных забот. Жажда прогресса, свойственная западному человеку, ведет к таким негативным явлениям, как одержимость страстью, революция, государство-нация (источник империалистических войн, которому философ противопоставляет федеральное устройство государства). Во имя свободы, включающей понятие Бога, Ружмон ратует за сочетание религиозных путей Запада и Востока.

Особую известность принесли Ружмону книги, анализирующие западные мифы о любви: «Любовь на Западе» («L'Amour et l'Occident», 1939) и «Как ты сам» («Comme toi-même», 1961). На основе мифа о Тристане и Изольде автор доказывает, что страсть — это влюбленность в любовь, игра воображения, проекция идеала возлюбленного на конкретного и далекого от этого идеала человека, и неразрывно связана со смертью. Христианская любовь, реализующаяся в браке, напротив, содержит призыв к жизни. Супружеская пара, проникнутая чувством взаимного уважения, является основой свободного общества. Если западная концепция любви как страсти разрушает личность, является источником постоянного конфликта между религиозной моралью и эротикой, их пагубного смешения, то восточная концепция любви преобразует личность и не связывает эотику с чувством вины.

В книге «Будущее — наше дело» («L'Avenir est notre affaire», 1977) Ружмон подводит итог своему философскому и политическому видению XX в., утверждает необходимость создания особой экосистемы, без которой невозможна гармония между природой, человеком и обществом. Разрушительному веку должны быть противопоставлены возрожденное духовное измерение человека, его нравственная ответственность. Будущее не могут более определять технологические потребности, во главу угла следует поставить целостность, самостоятельность и свободу человека. Д. де Ружмон стал «действенной совестью своей эпохи»<sup>26</sup>.

Ряд видных швейцарских эссеистов составил так называемую «Женевскую школу»: Марсель Ремон (Marcel Raymond, 1897–1981), Альбер Беген (Albert Béguin, 1901–1957), Жан Руссе (Jean

Rousset, 1910–2002), Жан Старобински (Jean Starobinski, р. 1920)<sup>27</sup>. Литературная критика отличается в их работах особым вниманием к интеллектуальному и духовному измерению литературных текстов, к проекции в них сознания писателя, взаимоотношениям внутреннего и внешнего мира, проблемам интроспекции. Их привлекают прежде всего такие отмеченные метафизической глубиной явления, как литература барокко (диссертация Ж.Руссе «Литература эпохи барокко во Франции» — «La littérature de l'âge baroque en France», 1953; книга М.Ремона «Барокко и поэтическое возрождение» — «Baroque et renaissance poétique», 1955), романтическая литература в ее связи с религиозно-мистическими поисками (книга А.Бегена «Романтическая душа и мечтания» — «L'Âme romantique et le rêve», 1937). А.Беген придает своим работам выраженное католическое измерение, избирая в качестве предметов исследования творчество католиков Ш.Пеги («Молитва Пеги» — «La Prière de Pégu», 1942), Л.Блуа («Нетерпение Леона Блуа» — «Léon Bloy l'impatient», 1944; «Леон Блуа, мистика страдания» — «Léon Bloy, mystique de la douleur», 1948), Ж.Бернаноса («Бернанос о себе» — «Bernanos par lui-même», 1954), мистические аспекты творчества Бальзака («Бальзак — визионер» — «Balzac visionnaire», 1946), духовный путь Паскаля («Паскаль о себе» — «Pascal par lui-même», 1952).

Проблема идентичности, нарративных моделей самовыражения — в центре работ М.Ремона и Ж.Старобински, посвященных творчеству Ж.-Ж.Руссо. Книга Ремона носит название «Жан-Жак Руссо. Поиски своего “я” и мечтания» («Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie», 1962; в 1978 г. Ремон публикует книгу «Романтизм и мечтания» — «Romantisme et rêverie»). Ремона интересуют парадоксы внутреннего мира Руссо, его попытки самоопределения, наиболее ярко выраженные в «Прогулках одинокого мечтателя».

Ж.Старобински в своей диссертации «Жан-Жак Руссо: прозрачность и препятствие» («Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle», 1957) исследует сложное взаимодействие субъективного начала и текста, письма. Старобински рассматривает язык и стиль Руссо как проявления индивидуального сознания, балансирующего между двумя крайностями: установкой на откровенность и постоянной настороженностью, разрушающей в конечном итоге исповедальный проект автора. История идей — другая область интересов Ж.Старобински, автора книг, посвященных эпохе Просвещения: «Изобретение свободы» («L'Invention de la liberté», 1964), «1789 год: эмблемы Разума» — «1789: les emblèmes de la Raison», 1973). Опираясь на достижения современной психи-



атрии, Старобински также всегда уделял особое внимание проблемам подсознания (он автор исследования «История лечения меланхолии от древности до 1900 г.» — «Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900», 1960). В одной из последних работ Старобински сочетает психологический подход и анализ текста, избрав в качестве объекта изучения поэзию Бодлера: «Меланхолия перед зеркалом. Три прочтения Бодлера» («Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire», 1989).

Наибольшим тяготением к структурному анализу отмечены труды Ж.Руссе, хотя его всегда отличал взвешенный подход к решению формальных проблем. Его книга «Форма и значение» («La Forme et la signification», 1962) считается одним из основополагающих трудов структурализма. В то же время в этой работе отсутствует формалистическая жесткость, структура произведения рассматривается как проекция авторского сознания. Более сильным влиянием формализма, Ж.Женетта и «нового романа» отмечена книга Руссе «Нарцисс романист. Опыт исследования первого лица в романе» («Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman», 1973). В целом Руссе считается наиболее сбалансированной фигурой европейского структурализма.

Хотя многие произведения романдских писателей второй половины XX в. стали фактом французской литературы, в целом они отличаются своей, особой спецификой — не только на фоне этой литературы, но и в общем литературном процессе Швейцарии. Характерно уже явное наличие в романдской прозе хорового начала, настойчивый возврат одних и тех же тем, мотивов, жанров, обеспокоенность смыслом искусства, творчества, преобладание автобиографической тенденции, метафизического, религиозного измерения, сосредоточенность на отдельной личности, олицетворяющей духовное одиночество. Романдская литература не выдвинула таких крупных фигур, как М.Фриш или Ф.Дюрренматт, но при этом она сумела создать свой мир, которому свойственны идейная цельность и художественная убедительность.

<sup>1</sup> Histoire de la littérature en Suisse romande. Lausanne, 1999. Т. IV. La littérature romande aujourd'hui. P. 334.

<sup>2</sup> Цит. по: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. III. De la Seconde Guerre aux années 1970 / Publiée sous la direction de Roger Francillon. P. 256.

<sup>3</sup> Цит. по: A la rencontre de Georges Haldas. Essais et témoignages. Lausanne, 1987. P. 74.

<sup>4</sup> См.: Dossier de presse // Cohen A. La Belle du Seigneur. Paris, 1986.

<sup>5</sup> Borgeaud G. Voyage à l'étranger. Paris, 1974. P. 256.

<sup>6</sup> Ibid. P. 235.

- <sup>7</sup> *Borgeaud G.* Italiques. Lausanne, 1969. P. 49.
- <sup>8</sup> Цит. по: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. III. P. 420.
- <sup>9</sup> *Седельник В.* «Мишени» швейцарской новеллистики. М., 1987. С. 15.
- <sup>10</sup> *Mercanton J.* L'Ami secret et l'Enfant mystérieux. Lausanne, 1980. P. 38.
- <sup>11</sup> *Monnier J.P.* L'âge ingrat du roman // *Monnier J.P.* Oeuvres. Т. 3. Yvonand, 1967. P. 97.
- <sup>12</sup> См.: *Балашов В.П.* Жорж Пируэ // Французская новелла. 1970–1995. М., 1999. С. 353.
- <sup>13</sup> *Barilier E.* Le Chien Tristan. Lausanne, 1993. P. 297, 298.
- <sup>14</sup> Цит. по: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. IV. P. 246.
- <sup>15</sup> *Bille S.* *Corinna.* Le Salon ovale. Nouvelles et contes baroques. Albeuve, 1987. P. 12.
- <sup>16</sup> *Cherpillod G.* Jules Vallès, peintre d'histoire. Lausanne, 1991. P. 134.
- <sup>17</sup> *Cherpillod G.* Le Chêne brûlé. Lausanne, 1969. P. 14.
- <sup>18</sup> Цит. по: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. IV. P. 445.
- <sup>19</sup> *Ibid.* P. 336.
- <sup>20</sup> *Kristof A.* Le troisième mensonge. Paris, 1991. P. 112.
- <sup>21</sup> Цит. по: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. IV. P. 193.
- <sup>22</sup> *Duval J.-F.* La Voix fantôme. Genève, 1993. P. 113.
- <sup>23</sup> Цит. по: *Седельник В.Д.* Алиса Рива. Отпускай хлеб твой [рец.] // Современная художественная литература за рубежом. 1984. № 2. С. 123.
- <sup>24</sup> *Z'Graggen Y.* Le temps de colère et d'amour. Lausanne, 1980. P. 150.
- <sup>25</sup> *Cuneo A.* Hôtel Venus. Lausanne, 1984. P. 70.
- <sup>26</sup> См.: Histoire de la littérature en Suisse romande. Т. III. P. 518.
- <sup>27</sup> См. русское издание: *Старобински Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры / Сост., вступит. статья С.Н.Зенкина. М., 2002.

## ГЛАВА 29

# РОМАНДСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

С началом Второй мировой войны во франкоязычной драматургии Швейцарии открывается новый период. Существовавший в довоенные годы, главным образом за счет французских постановок, романдский театр получает возможность использовать собственный потенциал и сформировать национальную актерскую школу в самые тяжелые для Европы годы, когда театральные подмостки Женевы и Лозанны покидает большинство иностранных актеров и режиссеров. Особое положение нейтрального государства парадоксально способствует развитию творчества местных драматургов и собственно романдской театральной жизни. Романдскую сцену составляют и гастролирующие по провинции французские театры. Недостаток культурных событий восполняют, в частности, турне швейцарских трупп Поля Паскье (Paul Pasquier, 1904–1982, Жана Бара (Jean Bard) и Жана Хорта (Jean Hort, 1898–1968)<sup>1</sup>, деятельность которых также способствует развитию романдской драматургии 1940–1950 гг. Интерес к местному колориту, а также культивирование легкого жанра становятся отличительными признаками театральных постановок новой волны.

Львиную долю театральной продукции 1940–1950-х годов составляют одноактные комедии на бытовые темы. Всевозможные неурядицы семейной жизни, обманутые и неверные мужья, трусливые любовники, попадающие в комичные переделки, пользуются неизменным успехом у швейцарской публики. Продолжая традицию легкого жанра романдских драматургов 1930-х годов — Альфреда Гери (Alfred Gehri), Родо Маэрта (Rodo Mahert), Альбера Верли (Albert Verly), на авансцену выходит целая плеяда новых авторов — Рене Бессон (René Besson, 1898–1972), Марсель Россе (Marcel Rosset, 1904–1954), Жорж Хоффман (Georges Hoffmann, 1894–1962) и Марсель де Карлини (Marcel de Carlini, 1901–1956), Андре Марсель (André Marcel, 1902–1996), Поль Шармон (Paul Charmont, 1896–1973), Жан Николье (Jean Nicollier, 1894–

1968), Анри Таннер (Henri Tanner, 1897–1973), Вильям Аге (William Aguet, 1892–1965). В течение более двух десятилетий деятельность франкоязычных драматургов освещают ежемесячные выпуски журнала «Театральный месяц» («Mois théâtral», 1935–1962). Как правило, большую часть его публикаций составляют комедии, однако среди них можно найти и исторические пьесы, и народные драмы.

Герои произведений Рене Бессона, Марселя Россе, Вильяма Аге — местные жители, представители мелкой и средней буржуазии, чьи жизненные обстоятельства близки и понятны зрителю. Популярны комедии положений и комедии нравов, водевили сочетают в себе жизнеподобие с занимательностью и, как правило, имеют поучительный финал, в котором торжествует справедливость, а виновные несут заслуженное наказание. Однако самодовлеющая увлекательность, очевидная непритязательность сюжетов и одномерность характеров действующих лиц заставляют отнести большую часть комедийных пьес романдских драматургов 1940-х годов к разряду произведений массовой культуры, превращающей драматургию в предмет потребления. Демократизация культуры, произошедшая в начале XX в. благодаря начавшейся научно-технической революции, и, в частности, появление радиопостановок в целом не способствуют развитию самобытного взгляда драматургов на положение человека в трагическую эпоху мировой войны. Романдскую сцену наводняют занимательные истории, возрождающие на местном материале атмосферу французских будуаров довоенных лет. Трагедия военного времени или не замечается вовсе, или является фоном для иных событий.

Показателен в этом отношении фарс 1940 г. «Последние новости» («Les Dernières Nouvelles», 1940) журналиста и автора многочисленных комических постановок Андре Марселя. Действие происходит в швейцарском трактире, завсегдатаи которого собираются послушать сообщения о последних военных событиях. Не вовремя зазвонивший телефон мешает им различить звуки радио. Интрига в пьесе сосредоточена вокруг комичного телефонного разговора, так что вторжение в искусственный мир бульварной пьесы трагических событий реальной жизни оказывается только внешним.

В драматической комедии романдского драматурга Рене Бессона «Каид» («Le Caïd», 1949) действие также относится ко времени Второй мировой войны. Богатый покровитель молодой дамы оказывается вором, крадущим немалые суммы из банка, где он работает. Балансируя на грани разоблачения, банкир сваливает вину на одного из своих сотрудников. Однако разочарованная

любовница покидает лжеца ради своего нищего возлюбленного. Военная тема в пьесе служит всего лишь оправданием для «благородной» содержанки, не имеющей иных средств к существованию, и заодно мотивирует поведение банкира, надеющегося, что война покроет его растраты.

Особое положение Швейцарии избавило ее от тягот военного времени. Солдаты не уходили на фронт, их семьи не жили в оккупации. Боль, которую пережила Европа, обошла стороной Швейцарию и не просочилась на ее театральные подмостки. Кажется, ни мысли Сартра о театре как о форме, наиболее приспособленной для того, чтобы показать человека в действии, и, следовательно, раскрыть его социальную роль, ни стремление Брехта посредством театра научить публику мыслить и действовать, осознавая свою ответственность, не находят непосредственного отклика у романдских драматургов. Осмысление трагедии Второй мировой войны приходит намного позднее, в 1960-х годах, подготовивших и осуществивших студенческую революцию 1968 г. На волне обличения швейцарского образа жизни и его нейтралитета, за которым часто скрывается безразличие и душевная черствость, появляется одна из лучших пьес этого периода — «Бумажные солдатики» («Soldats de papier», 1960) Франка Жоттерана (Franck Jotterand, р. 1922). Впервые перед зрителем встает вопрос о человеческой реакции перед лицом войны, впервые открыто говорится о невозможности оставаться в стороне при виде чужого горя. Герои пьесы переживают невмешательство своей страны в «чужой» конфликт как трагедию обывательской отстраненности от «неудобных» сторон жизни. При виде горящих домов на французском берегу Женевского озера они испытывают острое чувство вины за собственное бездействие. Главной темой пьесы становится, однако, не столько однозначное осуждение этого бездействия, сколько трагедия изолированности, ощущение бесполезности тех, кто не обязан сражаться за свою жизнь. Автор не щадит своих героев, погруженных в демагогические споры о вариантах активного сопротивления врагу. Их способ участия — постановка исторической драмы о крестьянском восстании 1902 г. в кантоне Во. Пустые разговоры, инсценировка попыток извращают чувство солидарности, испытываемое ими. Жоттеран проводит удивительно точную параллель между историческим восстанием швейцарцев, бесславно закончившимся пустыми политическими дискуссиями, и положением своих героев, обличая искусственный пафос их действий. Однако за исторической параллелью возникает и еще один план. Пьеса «Бумажные солдатики» предстает как точная и беспощадная метафора ситуации, в которой оказалась романдская интелли-

генция и, в частности, драматурги в период войны. В образах главных действующих лиц Франк Жоттеран обличает бездействие своих собратьев по перу, укрывающихся за историческими постановками от необходимости критического взгляда на реальные события. Как размышление о дальнейших путях развития романдской драматургии звучит и финал пьесы. Лишь один из ее героев — Антуан — оказывается на французской стороне в партизанском отряде. Но и здесь ему нет места. «Когда уже нет сил терпеть и ждать, вы кидаетесь в драку... Война не ваше дело...», — говорит ему французский офицер.

С окончанием войны, начиная с 1946 г., в выпусках журнала «Театральный месяц» все более заметным становится возврат к иностранной, преимущественно французской, драматургии. Частые гастроли, организуемые французскими агентствами «Гала Карсенти» (Galas Karsenty) и «Турне Эрбер» (Tournées Herbert), постепенно вытесняют из театрального репертуара пьесы романдских авторов. Постановки классиков — Мольера, Шекспира, — на которые охотно идет швейцарская публика, определяют культурную политику театров в Женеве и Лозанне.

Волна бытовых комедий 1940-х годов не могла сказать новое слово в драматургии. Неоригинальность сюжетов, ограниченность в выборе театральных приемов не позволяют швейцарским авторам соперничать с парижскими новинками, и большинство драматургов, начинавших писать в 1940-е годы, к концу 1950-х оказываются не у дел. Однако традиция романдских водевилей существует и по сей день. Так, в 1999 г. на сцене театра в Каруже имела успех комедия Моник Лашер (Monique Lachère, р. 1948) «На шестом этаже с лифтом» («Cinquième, avec ascenseur», 1999). В культурном пейзаже конца XX в., когда на центральных сценах пьесы франкоязычных швейцарских драматургов практически отсутствуют, успех бытовой комедии Лашер возвращает романдскую драматургию к ситуации обособленности военного времени и заставляет всерьез задуматься о самом факте существования автономного театра. «На взгляд соседних государств, где говорят на национальных языках Швейцарии, ее театр, наверное, кажется второсортным... Швейцарский театр? Скажем, скорее, театр в Швейцарии»<sup>2</sup>.

В поисках собственного пути многие романдские драматурги избирают жанр «отечественной драмы». Популярны в 1930-е годы народные драмы и воспоминания о героических страницах швейцарской истории дополняют культурный пейзаж военных лет. Исторический театр становится для многих романдских драматургов способом оградить себя от опасности немецкого нацио-

нал-социализма. Создание произведений, оперирующих историческими категориями и категориями национальной культуры, в эти годы свидетельствует о потребности осмысления трагедии мировой войны через обращение к прошлому. Перед швейцарскими авторами встает вопрос национального единства, необходимость которого, несмотря на отстраненный взгляд на судьбы Европы, они чувствуют. Такие авторы, как Жео Блан (Géo-H. Blanc, 1908–1991), Самюэль Шевалье (Samuel Chevallier, 1906–1969), начинавшие свой путь в драматургии с веселых комедий, постепенно отказываются от легкого жанра. Утверждая национальную самобытность, они обращаются к деревенской проблематике и стремятся воссоздать на сцене колорит швейцарской деревни.

Переноса действие на местную почву и выводя на сцену простых крестьян, автору многочисленных скетчей для радио<sup>3</sup> Самюэлю Шевалье удается выйти за рамки бытовой проблематики и стать одной из центральных фигур романдской театральной жизни этого периода. Главной темой его творчества становится изображение национального героя — невзыскательного, но гордого гельвета. Типичной для жанра отечественной драмы можно назвать четырехактную пьесу Шевалье «Пожар» («L'Incendie», 1943) по роману Эдуарда Рода. Местом действия избрана водузская деревушка, ее обитатели — это «типичные герои в типичных обстоятельствах», которые действуют, движимые то страстью к наживе, то жадной справедливости. Главный отрицательный персонаж Будри не брезгует шантажом и охотно извлекает выгоду из несчастья безденежного соседа, под маской благочестия он готов отобрать последнее у сироты Мелани, хотя та и носит его будущего внука. В пьесе есть и свой герой — нелюдимый, но самоотверженный ухажер Мелани Куртпен. Характерными для народной драмы в романдском театре являются такие черты, как утверждение общечеловеческих ценностей любви и сострадания, понятие чести. В наследство от легкого жанра авторам достается стремление «устроить» судьбы своих героев. Примерное наказание злодеев и торжество справедливости в финале становятся, таким образом, практически обязательными, и лишь в конце 1950-х годов романдские драматурги начинают отходить от принципа счастливого разрешения конфликта. Характерным является и элемент дидактичности действия, назидательность происходящего на сцене, в которой чувствуется влияние «поучительных пьес» начала века. Однако искреннее желание вывести на сцену колоритных швейцарских персонажей искупает наивность прямолинейного деления героев на хороших и плохих. Наивная вера, суровый нрав одних, алчность других, жизненная трагедия тех и других, в которой

деньги приносят и счастье, и беду, а любовь может быть поругана или оправдана, находят живой отклик у романдской публики.

Несомненный интерес своей самобытностью представляет главное драматическое произведение Самюэля Шевалье — пьеса «Молчание земли» («Le Silence de la terre», 1953). В центре действия конфликт двух поколений и двух систем ценностей — городской и деревенской, который разрешается в финале во взаимном прощении. Хотя драматург и не отходит от традиционной для народной драмы тематики, в его творчестве становится заметным поиск новых сценических решений. Важную роль в «Молчании земли» играет хор, излагающий в начале или конце каждого акта основную мысль, мораль происходящего. Безусловно новаторский для романдского театра прием, близкий брехтовскому «эффекту очуждения», дает повод для сближения жанра отечественной драмы и греческой трагедии. Размаха понятия античного рока в пьесе Шевалье достигает мотив земли. Земля как реалья, как центр крестьянского быта теряет свою ценность, став неизбежным абсолютом, требующим любых жертв. Земля имеет значение лишь как наследство, сохранение традиции, работа ради будущих поколений.

Первые драматургические произведения писателя, поэта и драматурга Анри-Жоржа Блана (псевдоним Жео Блан) появляются уже в 1930-е годы. Для широкой публики имя Блана открывает одноактная пьеса «Адриан» («Adrien», 1941), получившая первую премию на конкурсе романдских драматургических произведений. Заимствованная из комедии положений ситуация «qui pro quo» — потерявшие внука крестьяне принимают за него беглого преступника — становится для Жео Блана способом раскрытия темы ценности человеческого общения и сострадания. Ведущим является мотив утешения страдающих — появление двойника внука приносит в унылое существование отчаявшихся не разочарование, но надежду. Диалоги пьесы, в которых сплетаются боль потери любимого человека и радость простого разговора, незатейливы, но отмечены верностью интонации. Местом действия не случайно избрана затерянная на краю света ферма. Хотя в описании действующих лиц и условий их жизни драматург строго придерживается реалий швейцарской деревни, что составляет типичную для народной драмы черту, представленный на сцене крестьянский мир существует вне временных рамок, и разворачивающиеся события приобретают, таким образом, характер универсальности.

Тема сострадания, которой противостоят мотивы жестокости и алчности сильных мира сего, становится главной в творчестве



Жео Блана. В пьесе «Посетитель» («Le Visiteur», 1945), также премированной на драматическом конкурсе национальной водуазской церкви, надежду трем нищим накануне Рождества приносит новый помощник пастора. Благодаря своей безграничной и непафосной доброте бедняки в пьесе оказываются ближе к истине, чем регулярно посещающие церковь самодовольные буржуа. Перефразируя библейскую притчу о мытаре и фарисее, в «Посетителе» Жео Блан рассказывает своеобразную рождественскую сказку, однако исключает из нее любые элементы чудесного. Драматургия романдского театра черпает свою изобразительную силу исключительно в конкретной действительности, привнося в нее оптимистическую ноту торжества добра. Блан не довольствуется символичностью сюжета и уделяет особое внимание психологии своих персонажей и мотивировке их поступков. В другой рождественской сказке — «Рождество на улице» («Noël dans la rue», 1957), — которую ставит труппа авангардного театра «Фальшивые носы», автор, обличая комерческий характер праздника, сталкивает героев в извечном антагонизме страсти к наживе и чувства сострадания. Добиваясь как можно более сильного воздействия на публику, Жео Блан совмещает планы библейских событий и современности, используя, таким образом, новые для себя художественные средства исторической драмы.

Большой успех у швейцарской публики имеет трехактная трагедия Блана на библейский сюжет «Неопалимая купина» («Le Buisson ardent», 1958), постановка которой отмечает пятидесятилетний юбилей Театра дю Жора в Мезьере. Обращаясь к жанру исторической драмы, Жео Блан не отказывается от уже известных принципов как можно более точного описания действительности, исследования психологии персонажей и одновременного утверждения общечеловеческих ценностей. Объектом пристального внимания автора на этот раз становится история пророка Моисея. Блан не ограничивается иллюстрацией известных событий исхода из Египта и предпочитает акцентировать внимание на драматических обстоятельствах судьбы Моисея. Постепенное осознание Моисеем своего призвания происходит в пьесе в ходе столкновений пророка как с египтянами, так и с самими униженными и трусливыми иудеями. Наибольшее значение для автора имеет внутренний мир героя, его человеческие качества, стремление к независимости, жажда справедливости, сомнения и поиск верного пути. На историческом материале Жео Блан продолжает развивать основополагающие для себя мысли о главенстве духовного над материальным, конечном торжестве справедливости и добра.

Деятельность Жео Блана может послужить примером творческого долголетия. Вместе с тем очевидно, что ни идеи драматурга, ни используемые для их воплощения художественные средства далеко не оригинальны. Секрет популярности пьес Жео Блана заключается в полном соответствии их проблематики общему положению романдского театра в этот период, ориентирующемуся в основном на положительный образ главного героя и пафос финального торжества справедливости. Характерные для народных драм и исторических пьес 1940–1950-х годов правдоподобие изображаемого, обилие колоритных деталей свидетельствуют о желании романдских драматургов утвердить на театральной сцене собственно швейцарский образ жизни и швейцарское мировоззрение.

В 1950-е годы произведения романдских драматургов на историческую тематику в целом остаются далеки от новаторства. Жанр народной драмы для них — идеальная возможность утверждения вечных ценностей, любви к своей земле и борьбы за нее, защиты своих близких. Общественное движение, политические дискуссии обходят Швейцарию стороной и, естественно, не выносятся на ее театральные подмостки. Подчеркнутая аполитичность народной драмы становится причиной кризиса, который переживает жанр в течение послевоенных десятилетий. Базируясь на исторических событиях или определенной ситуации в Швейцарии, отечественная драма, как правило, отражает актуальное для текущего момента общественное состояние и стремится повлиять на ситуацию. Но оторванный от конкретной действительности, оказавшись вне социальной полемики, мотив национального единства, лежащий в основе большинства исторических пьес, так же как и проблема личности и общества, рассматриваемая с точки зрения патриархальных ценностей, утрачивают актуальность... Исторические пьесы Жака Эшлимана (Jacques Aeschlimann, 1908–1975), Вильяма Томи (William Thomi, 1898–1950), и даже драмы видного романдского писателя Мориса Зерматтена (Maurice Zermatten, р. 1910) не имеют широкого резонанса. Отвернувшаяся от непростой реальности современного общества, не востребованная местными театрами, предпочитающими классический репертуар, романдская драматургия оказывается в глубоком кризисе.

Первым против подобного положения вещей восстает выдающийся швейцарский театральный режиссер Шарль Апотело (Charles Apothéloz, 1922–1982). В 1948 г. под его руководством в Лозанне группа бывших студентов ставит спектакль по киносценарию Жана-Поля Сартра «Фальшивые носы». После нескольких представлений, имевших феноменальный успех у публики на провинциальных сценах кантона Во, в 1949 г. любительская труппа

показывает свой спектакль на конкурсе молодых театров в Париже и получает премию за лучшую профессиональную постановку. В 1953 г. труппа молодых актеров, получившая название «Фальшивые носы», обустраивается в подвальном помещении, где представляет лозаннской публике пьесы авангардистских авторов Ионеско, Гардьё, Одиберти, продолжая при этом гастролировать по романдским кантонам.

«Фальшивые носы» становятся, таким образом, первым авангардным романдским театром, который кладет начало новому этапу развития местной драматургии. Апотело поощряет создание новых пьес, ставит и показывает на гастролях произведения романдских авторов. В 1959 г. Шарль Апотело переходит в лозаннский Муниципальный театр на должность художественного руководителя. Благодаря ему один из наиболее динамичных современных театров в Швейцарии обретает второе дыхание в тесном сотрудничестве с местными драматургами, чьи пьесы впервые получают преимущество на лозанской сцене. Вокруг созданного им Романдского драматического центра Апотело к 1969 г. объединяет усилия актеров и режиссеров и начинает ставить спектакли не только из местного, но и классического современного репертуара — Брехта, О'Кейси, поощряет перевод и постановку пьес Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта.

Премьерой шекспировской «Двенадцатой ночи» 30 января 1958 г. в Каруже открывается новый театр под руководством последователей Шарля Апотело Филиппа Мента (Philippe Mentha) и Франсуа Симона (François Simon, 1917–1982). Хотя основной репертуар этой сцены составляют классические произведения Мольера, Расина, Чехова, Шекспира, присутствие на афише пьес Макса Фриша, Брехта, а в 1980-е годы и Артура Миллера, Вацлава Гавела свидетельствует о новаторстве каружского театра. Особое место отводится в репертуаре театра романдским драматургам, ставить произведения которых он берется по меньшей мере раз в год.

В 1961 г., после первого неудачного сезона и двух классических постановок Мольера и Клейста, премьерой пьесы «Стены города» («Les Murs de la ville», 1961) франкоязычного швейцарского драматурга Бернара Лиэгма (Bernard Liège, р. 1927) открывается Народный романдский театр. Продолжая идеи Жана Вилара, художественный руководитель театра Шарль Жорис стремится превратить романдскую сцену в национальное достояние, народное искусство, близкое и понятное зрителю: «Речь идет ни больше ни меньше, как о том, чтобы дать Романдии совершенно новую и оригинальную форму театра, сравнимую в своем единстве и орга-

ничности с японским театром Кабуки или с Комедией дель Арте у итальянцев»<sup>4</sup>.

1960-е годы оказываются, таким образом, для романдского театра переломными. Создание независимых молодых театров ускоряет процесс самоопределения романдской сцены. Новые постановочные возможности в равной степени, как и появление заметных театральных режиссеров, способствуют развитию новой волны драматургов. «В то время театр привлекал публику... Это было время всеобщего горения, всплеска, что-то действительно происходило. Феномен “Фальшивых носов” заключался в том, что их водевильные спектакли, набиравшие полные залы, давали возможность ставить авангард для десятка-другого зрителей»<sup>5</sup>. Романдская публика, действительно, постепенно открывает для себя иные горизонты, от «странного» театра абсурда до язвительной сатиры на самое себя.

Молодые драматурги не чужаются легкого жанра. Жак Гюль (Jacques Guhl, р. 1922), Фернан Берсе (Fernand Berset, р. 1931), вышедшие из актерского состава «Фальшивых носов», продолжают писать комедии. Однако как фантастические пьесы Гюля «Тропический Наполеон» («Napoléon tropique», 1958), «Петушиное яйцо» («L’Oeuf de coq», 1964), так и, например, комедия Берсе «При открытых могилах» («A tombeaux ouverts», 1957) имеют характеристики, радикально отличающие их от волны романдских водевилей. Авторы не терпят обыденности и переворачивают с ног на голову привычные представления о жизни. Элементы абсурдности действия, черного юмора («Эстер, или Братская могила» — «Esther, ou la Fosse commune», 1957) Берсе, необычность сюжетной линии, в которой задействованы известные мифологические персонажи («Обернись, или Персей и Горгоны» — «Retourne-toi, ou Persée et les Gorgones», 1994) Гюля, жизнеподобность невероятного в распадающейся реальности, утратившей свой смысл («При открытых могилах»), характеризуют драматургию Гюля и Берсе как постмодернистскую, более близкую к театру Ионеско и Беккета, нежели к пьесам Жео Блана.

Формой разочарования в современности для некоторых драматургов на этом этапе становится эстетика экзистенциалистской драмы, выражающей ощущение утраты смысла бытия и абсолютной разобщенности. Так, в ранних пьесах Бернара Лиегма, у Мишеля Виала (Michel Viala, р. 1933), в пьесе Анри Деблюэ «Альтер Эго» («L’Alter ego», 1967) герой совершенно одинок. В обществе, где «все дозволено», в обесмысленном мире он обречен на абсурд, трагикомичность своего существования и поиски смысла. Однако театр абсурда, выражающий на французской почве миро-

ощущение целого поколения, на романдской сцене кажется заимствованным элементом. Сложно говорить о целом направлении во франкоязычной швейцарской драматургии, которое наследовало и перерабатывало бы идеи антидрамы. Лишь отдельные пьесы, как правило, не имеющие особого успеха у публики<sup>6</sup>, полностью погружаются в безысходность абсурдного мира. Философия распада, формировавшаяся в годы войны, утраты гуманистических идеалов, в творчестве романдских драматургов вступает в противоречие с характерным для них стремлением к жизнеутверждению, принимая скорее формы черного юмора или социальной сатиры.

Искусству трагикомического, способности критического взгляда на современность романдские драматурги учатся в первую очередь у Фридриха Дюрренматта и Макса Фриша. В их восприятии Дюрренматт и Фриш становятся «совестью Швейцарии»<sup>7</sup>. И если обитатели немецкой и романдской Швейцарии вплоть до 1960-х годов «жили как старая разочарованная семейная пара, связанная по гроб, приговоренная к совместной жизни»<sup>8</sup>, то в 1960-е годы как творчество немецкоязычных авторов, так и актуальные нелицеприятные высказывания о своих соотечественниках Макса Фриша получают широкий резонанс. Активный перевод и постановка пьес Дюрренматта и Фриша имеют огромное значение не только для репертуара ведущих романдских театров, но и существенно влияют на творчество местных драматургов. Поколение 1960-х годов стремится уязвить самодовольство буржуазного общества и ставит под сомнение швейцарский образ жизни, хотя такое непочтительное отношение к национальной традиции, даже освященное авторитетом великих драматургов, возмущает многих. Критика направлена в основном на моральные и политические установки швейцарцев, их лицемерие, подверженность влияниям и в то же время ограниченность, неспособность открыться навстречу миру.

Заметным на афише театра в Каруже становится имя актера и драматурга Луи Голиса (Louis Gaulis, 1932–1978). Голис входит в первый состав труппы каружского театра, на сцене которого он играет вплоть до 1962 г. Здесь же в октябре 1960 г. с успехом проходит премьера его пьесы «Капитан Карагез» («Capitaine Karagheuz», 1968), получившей Шиллеровскую премию. «Капитан Карагез» — хроника из жизни бедного афинского квартала — звучит в контексте 1960-х как размышление о путях развития современного швейцарского общества. Драматург ставит проблему одиночества личности, распада традиционных семейных связей, обесценивания понятий чести, порядочности. Персонаж традици-

онного греческого театра марионеток Карагез, согласно преданию, был обезглавлен во времена оттоманского нашествия за то, что препятствовал строительству мусульманской мечети. И хотя народная молва превратила героя в комический персонаж — шутника, любителя хорошей жизни, не брезгующего мелким обманом и кражей, уже в прологе спектакля зритель видит его спившимся и опустившимся. Фарс, таким образом, превращается у Голиса в трагедию.

Еще одна пьеса Луи Голиса «Идеальный слуга» («Le Serviteur absolu», 1967) остается одним из ярких образцов социальной сатиры этого периода. В самодостаточном буржуазном мире семейства Финков появляется идеальный слуга — подобие Мэри Поппинс в мужском облике, — предупреждающий любые желания супружеской пары. Постепенно выясняется, что истинная задача слуги — испытать на прочность дремотное счастье Финков, дающее трещину при первой же неприятности. В то время как госпожа Финк показывает себя живым и совестливым человеком, ее муж до конца остается самодовольным негодяем. Метафора пьесы Голиса прозрачна: семья Финков — это швейцарское общество в миниатюре с его безграничным эгоизмом, собственническим инстинктом, который распространяется как на материальный, так и на духовный мир.

Острые сатиры на трусливых и мелочных соотечественников пишет и такой плодовитый автор, как Анри Деблюэ (Henri Debluë, 1924–1988), более известный швейцарскому читателю как писатель поколения ангажированных в сартровском значении авторов. Ведущими в драматургии Деблюэ являются мысли о несостоятельности национальных традиций и утрате ощущения социального единства, о кризисе как общества в целом, так и той роли, которую играет в нем отдельная личность. В основу первой пьесы Деблюэ «Власть закона» («Force de loi», 1959, постановка театра «Фальшивых носов») положен реальный исторический факт отмены смертной казни в Швейцарии. Действие происходит в начале XX века и разворачивается в промежутке между уже состоявшимся принятием нового законодательства и его вступлением в силу. Однако драматурга интересуют не конкретные исторические события, а их преломление в призме одной частной судьбы. В трагикомедии Деблюэ под вопрос становится уклад современного швейцарского общества, обличается безрассудная любовь его членов к порядку и законам. Трагедия убийцы Ворфа заключается как раз в «несправедливости» ожидающей его смерти: еще немного — и за его преступление уже не стали бы отнимать жизнь. Красной нитью через всю пьесу проходит тема палача, исполнять

роль которого отказываются все действующие лица. Деблюэ подчеркивает абсурдность положения, решая тему поиска исполнителя смертного приговора, в данных условиях больше похожего на убийство, в комическом ключе. В финальной сцене палачом становится безымянный персонаж, лица которого публика не видит. Таким образом, путем жеребьевки драматург «назначает» палачом каждого зрителя, несущего ответственность за убийство.

Тему личной ответственности за общественные изменения Анри Деблюэ продолжает в комедии «Процесс свиньи» («Le Procès de la truie», 1962, постановка Народного романдского театра). Раздел единственной на всю деревню свиньи «по справедливости» и логические доводы героев комичны. Однако этот смех звучит сквозь слезы, комедия-фарс — это злободневная сатира, в которой столкновение показного стремления к справедливости и личных интересов действующих лиц доводит изначально неразрешимую ситуацию до абсурда. В авторской ремарке к пьесе драматург уподобляет своих героев слепым кротам. Безобидное животное в авторской трактовке становится синонимом воинствующей ограниченности. В конце концов, кроты населяют всю землю (комедия-фарс «Тепек» — «Терек», 1964) и заставляют ученых капитулировать, уйти жить под землю. В образе кротов-мутантов, плодящихся благодаря солнечному свету, который они не видят, представлены жители благополучной Швейцарии, страны, где «посредственность побеждает, а талантливых людей уничтожают»<sup>9</sup>.

Характерной чертой жизни конца 1960 — начала 1970-х годов во франкоязычной части Швейцарии следует назвать сильные антифранцузские настроения в ее театральной среде. «В то время я органически не переносил Париж», — пишет художественный руководитель каружского театра, видный театральный режиссер Франсуа Рошэ<sup>10</sup>. На волне желания освободиться от моды, диктуемой парижскими театрами, и утвердить собственную самобытность романдские драматурги обращаются к немецкоязычному театру и открывают для себя не только Фридриха Дюрренматта и Макса Фриша, но и эпический театр Бертольда Брехта.

Социальная сатира таких авторов, как Анри Деблюэ, Вальтер Вейдели, Франк Жоттеран, Бернар Лиегм, несет на себе отпечаток гражданского пафоса брехтовского театра. Под влиянием Брехта в романдском театре происходит переосмысление проблематики национального единства и мировоззрения, в первую очередь, на историческом материале. Историческая романдская драма обогащается за счет принципа неразрывной связи между реалистическим изображением действительности и рефлексией,

одновременным и непосредственным осмыслением сценического действия. Органичное сочетание исторического фона, психологически достоверных характеров и этического пафоса, воспринятое от немецкого драматурга, делает произведения романдских драматургов живыми и актуальными.

Тесно связано с немецкоязычным театром имя Вальтера Вейдели (Walter Weideli, р. 1927), переводчика пьес Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта и Бертольта Брехта. В своем осмыслении действительности Вейдели-драматург обращается не к современности, а к исторической тематике. В конце 1964 г. по случаю пятидесятой годовщины вступления Женевы в швейцарскую конфедерацию Жан Вилар ставит в женевском Большом театре его пьесу «Банкир без лица» («Un banquier sans visage», 1964). Историческая драма, действие которой разворачивается накануне Великой французской революции 1789 г., остро полемична. Ее главное действующее лицо — банкир Н., под которым легко угадывается реальная фамилия швейцарца Неккера, — раздирают противоречивые чувства, от стремления к личному обогащению до желания осуществить свою мечту о справедливом обществе. В обрисовке этого характера Вальтер Вейдели руководствуется принципом психологической достоверности, его герой — живой человек со всеми своими достоинствами и недостатками. Не менее важен для драматурга и брехтовский прием очуждения. В трактовке образа Неккера двойствен не только характер главного героя, но и отношение актера к своему персонажу: «...пародия... помогает различить комические черты в царстве трагедии. Она дает ему (т.е. актеру. — *Е.М.*) возможность иронизировать над своим персонажем, раскрывая его противоречия»<sup>11</sup>. Однако банкир у Вейдели «без лица», его анонимность позволяет увидеть в этом образе каждого. Таким образом, брехтовское требование гражданственности той позиции, которую занимает актер по отношению к своему персонажу, в творчестве романдского драматурга может трактоваться и как необходимость выбора собственной позиции перед жизненной коллизией героя. Каждый зритель — это тот же швейцарец Неккер, движимый благородными побуждениями, которые, как правило, не выдерживают испытания на прочность. Благополучие французского государства, по мнению Неккера, должен обеспечить мудрый и просвещенный король. Однако, конечный итог усилий банкира плачевен — он вынужден бежать, оставляя любимую им страну в крови разразившейся революции. Следует отметить, что мотив выбора нейтральной позиции, окончательной непричастности героя к трагическим событиям — одна из самых болезненных тем современной швейцарской истории —



очевидно перекликается с проблематикой уже упомянутой пьесы другого крупного драматурга этого периода Франка Жоттерана «Бумажные солдатики».

Еще одна пьеса на историческую тему Вальтера Вейдели «Яркое солнце несправедливости» («Eclatant soleil de l'injustice», 1968) повествует о громком американском процессе над двумя итальянскими эмигрантами Сакко и Ванцетти, несправедливо обвиненными в убийстве. Конфликт в пьесе раскрывается посредством столкновения характеров всех действующих лиц. Вейдели разоблачает пристрастность судей, для которых уголовное дело имеет безусловно политическую подоплеку, обнажает несправедное стремление иных защитников Сакко и Ванцетти использовать громкое дело в своих целях. Финал пьесы по-брехтовски нагляден и прост — яркие прожектора освещают зрительный зал, заставляя, таким образом, каждого ответить за совершенную несправедливость.

В творчестве Вальтера Вейдели нашли отражение две основные для романдской драматургии 1960–1970-х годов прошлого века темы: нейтралитет как оправдание душевной черствости и узаконенная несправедливость. Вера в конечное торжество добра разрушена, любовь к своей земле и защита близких на романдской сцене оборачиваются эгоизмом и нежеланием впускать к себе чужаков. В контексте этого периода обличительный пафос драматургов превращает народную драму в «антинародную». Правдивость изображаемого и обилие колоритных деталей, утверждавших в первые послевоенные десятилетия на театральной сцене собственно швейцарский образ жизни, теперь подчеркивают актуальность пародии на современное общество, ограниченное в своем благополучии.

Ярко раскрывает особенности развития послевоенной романдской драматургии творчество Бернара Лиегма. Деятельность молодого актера и драматурга начинается в 1950-е годы в театре «Фальшивых носов». Здесь он играет на сцене, участвует в постановках пьес Ионеско, выступает с лекциями перед началом некоторых «трудных» спектаклей, пропагандируя творчество французских авангардистских авторов. Первые пьесы Лиегма «На краю света» («Au Bout du Monde», 1958) и «Клетка» («La cage», пьеса была написана в конце 1950-х годов, однако первая ее постановка состоялась лишь в 1963 г.) несут на себе явный отпечаток авангардного театра Сэмюэля Беккета и раннего Артура Адасова. В нереальной, фантазмагоричной атмосфере абсурдных пьес Лиегма персонажи отрешены от собственного «я», бродят в поисках потерянной идентичности. Семейная пара из пьесы «На

краю света» потеряла ребенка, полусумасшедший беженец из «Клетки» — паспорт. Мир хаотичен и давно утратил смысл, человек в нем обречен и бессилен. Однако драматурга не устраивают «бездействующие лица». основополагающим элементом своего творчества он все-таки называет симпатию, которую сам испытывает по отношению к героям. Жизнеутверждающий пафос неотделим от общей характеристики творческой манеры Лиегма. Постепенно персонажи его пьес находят слова, освобождаются от «болезненного панциря»<sup>12</sup>, в котором живут: «Еще можно выразить любовные порывы, еще проявляется радость, и я бы очень хотел, чтобы однажды персонажи стали нашептывать мне иное, нежели свои неудачи и грусть»<sup>13</sup>.

Бернар Лиегм довольно быстро отходит от прежней манеры, в частности, во имя большей наглядности своих сатирических выпадов против общества: «Я тоже считал себя ангажированным... думаю, я пытался конкретно помочь тем, чем могу, гонимым, преследуемым за идею... Во мне глубоко сидит жажда справедливости и неистребимая необходимость уважать жизнь в мельчайших ее деталях»<sup>14</sup>. Эволюция творчества романдского автора к 1960-м годам — от «антидрамы» к политическому театру — разительно напоминает путь, который прошел его парижский друг, видный французский драматург Артюр Адамов. В основе «ангажированности» обоих лежит несомненное влияние эпического театра Бертольта Брехта, благодаря которому они не принимают ограниченность философии абсолютного распада в обществе.

Этапной в творчестве Бернара Лиегма является пьеса «Стены города», ставшая программной для молодого Народного романдского театра: «Так, темой нашей первой постановки, носившей, безусловно, характер манифеста, стала швейцарская реальность без прикрас. «Стены города»... представляют собой притчу в духе Макса Фриша. Швейцария изображается как страна, пустившая все на самотек, замкнувшаяся на самой себе. В конце концов, такую страну, нейтральную и осторожную, добровольно закрывшуюся в своих стенах и неспособную контактировать с основным миром, сжирают»<sup>15</sup>. Проблематика мещанского благополучия и стремление отгородиться от несчастья других раскрывается в пьесе новыми для драматурга средствами. Пьеса носит характер притчи, содержание которой подводит зрителя к размышлению об истинных причинах некоммуникабельности. Символическое значение стены подхватывается на уровне диалогов. Ограда существует не только вокруг города, но и в душах его жителей, закосневших в своей черствости. Пьеса изобилует идиоматическими выражениями. Обращаясь к зрителю на понятном ему языке,

Лиегм подчеркивает таким образом актуальность темы и свое стремление к ее максимальной доступности. В постановке пьесы используется брехтовская театральная техника: в перерывах, не соблюдая хронологию действия, актеры выступают с комментариями происходящего. Не совпадая с фабулой пьесы, сценическое действие, безусловно, обогащается за счет таких лирических отступлений. Пьеса «Стены города» — это политическая драма, в которой Лиегм впервые сознательно отказывается от иллюзии жизнеподобности ради конкретного воздействия на гражданское сознание своих зрителей.

О другой своей ангажированной пьесе «Солнце и Смерть» («Le Soleil et la Mort», 1965) сам автор говорит с неохотой, считая ее неудачной. В основу фабулы положена реальная история Ламбракиса, греческого олимпийского чемпиона, бывшего пастуха, ставшего врачом и народным депутатом, убитого за свои идеи. Однако пьеса представляет собой, скорее, не размышление об исключительной судьбе Ламбракиса, а обвинительный акт обществу, в котором превозносят силу и ненавидят нравственность. Относительная прохлада, с которой публика встретила спектакль, вероятно, лежит в основе угасания интереса драматурга к политическим драмам. В последующие годы Лиегм возвращается к камерному театру, вынося на сцену маленькие трагедии простых людей: «Тандем» («Tandem», 1976), «Соло» («Solo», 1978), «Архивариусы» («Les Archivistes», 1981), «Дело Роше» («L'affaire Rocher», 1994). Единственное, пожалуй, исключение составляет «драматическая зрелищная» фантазия для цирка «Клоуны» («Les Augustes», 1972). Действие на арене цирка пародирует псевдореволюционный переворот диктатуры генерала Бульдозера. Причудливое переплетение циркового представления и «реальных» событий за стенами цирка возвращает драматурга к использованию приемов брехтовского театра — особая организация сценического действия и прерывание его хронологии, очуждение. В финале пьесы воцаряется новый генерал — Первый Партерный. Клоун застрахован от любых неожиданностей, возможный новый переворот его не пугает: «Я знаю акробатику», — заявляет Партерный.

«На протяжении многих лет, думаю, я почувствовал бы себя виноватым, если бы отдалился от суровой линии политической и социальной реальности. Остается, естественно, сатира. В “Клоунах” я с удовольствием полностью отдал себя в ее власть. Но ведь если ты испытываешь нежные чувства к своим героям, то не можешь делать из них карикатуры. Это, наверное, и есть мой предел»<sup>16</sup>, — писал об этой пьесе ее автор.

Майские события 1968 г. становятся апогеем выражения недовольства и социального протеста и одновременно завершают самый яркий период развития романдской драматургии. В 1969 г. прекращает свое существование Романдский драматический центр, которым руководил Шарль Апотело. На его основе видный театральный режиссер собирает новое объединение, получающее название Театра Види и существующее в этом виде по сей день. С 1975 по 1981 г. должность художественного руководителя театра Види берет на себя писатель и драматург Франк Жоттеран, продолжающий начинания Апотело. И хотя распад Романдского драматического центра порождает сразу несколько новых театральных объединений, таких, как Театр Булимия Ловы Головчинера или Театр Одиннадцати, реальных изменений на романдской сцене не происходит.

В 1978 г. Поль Биннер публикует результаты своего исследования театральной деятельности 1970-х годов в романдских кантонах Швейцарии по заказу драматического театрального совета франкоязычной Швейцарии<sup>17</sup>. Его выводы неутешительны. Так, Биннер замечает, что в отсутствие гастролей центральных театров Женевы и Лозанны на провинциальных сценах идут все те же модные бульварные пьесы, которые привозят из Парижа агентства Карсенти и Эрбер.

На волне студенческой революции в театральной среде романдской Швейцарии утверждается стремление к неавторскому театру и коллективному творчеству, хорошо отвечающее идеалам социального равенства и общего труда актеров. Драматургические авторы сами играют на театральной сцене и иногда сами ставят спектакли по своим пьесам. Начиная с 1970-х годов на романдской сцене преобладает характерная тенденция, когда главную роль в спектакле играет уже не автор пьесы, а ее постановщик — центральная фигура, объединяющая усилия актеров, художников-постановщиков, осветителей. В брожении молодых театров, постоянно находящихся в поиске собственного лица, появляется несколько заметных имен (Мишель Виала, Жак Пробст). В целом, однако, франкоязычная швейцарская драматургия оказывается невостребованной. В репертуаре ведущих романдских театров все больше и больше места отводится классическим произведениям, в то время как малые театры и театры-кафе увлекаются коллективными сатирическими импровизациями и кичевыми спектаклями: «В то время, как городской театр влачил в тени жалкое с художественной точки зрения существование, мы присутствовали при интенсивном развитии некоего маргинального театра. Его деятельность была самой разнообразной, от спектаклей на

малых сценах до отдельных постановок на открытом воздухе или в актовом зале, все это более или менее профессионально: при постоянной нехватке денежных средств»<sup>18</sup>.

В целом современный романдский театр можно охарактеризовать как «постдраматический»<sup>19</sup>, т.е. такой, в котором спектакль не нуждается в литературном произведении. Группа объединяется вокруг одного «проекта», жизнь которого, как правило, ограничена рамками нескольких представлений или турне. За неимением остроактуальных тем в 1980–1990-е годы романдские драматурги углубляются в поиски оригинальных сценических форм. Однако зачастую формальные поиски оборачиваются бесплодной эстетизацией, элитарным постмодернизмом, который не привлекает широкого зрителя. Авторы провозглашают некую истину в последней инстанции, которая зачастую воспринимается в ироническом свете. «Надо сказать, — пишет один из критиков, — я испугался, когда увидел, как режиссеры и актеры замыкаются в своем нравоучительстве и всякого рода идеологиях. Они хотели научить жить... они обладали Истиной, единственной и не подлежащей обсуждению, которую они милостиво, с высоты своего величия, открывали этой несчастной глупой публике, которая, естественно ничего не понимает в жизни... И вот эта публика тихонько, на цыпочках, ушла и почувствовала себя куда лучше вне храма, чем перед сценой или вокруг сцены, кишашей бездарными пропагандистами»<sup>20</sup>.

Таким образом, послевоенная романдская драматургия пережила период своего расцвета в 1960-е годы. В это время франкоязычный швейцарский театр стремился к автономному существованию, для чего ему потребовалось немало мужества, так как собственной театральной традиции в Швейцарии не существовало: «С культурной точки зрения в это время романдская Швейцария представляла собой французскую провинцию... Театр здесь, естественно, оставался привозным... колоссальные усилия — ведь не существовало никакой традиции, на которую можно было бы опереться, ни в театральных формах, ни в его структурах, ни в мышлении публики, — направленные на создание самобытного романдского театра, могли быть предприняты только со стороны самих артистов: Апотело и театр “Фальшивых носов” в Лозанне, например, или Франсуа Симон и каружский театр в Женеве»<sup>21</sup>.

Однако после бурного подъема театральной жизни и драматургической активности вскоре наступил период упадка. По сей день французский театр и французская драматургия оказывают сильное влияние на романдскую сцену, а обращение к национальной истории или местным нравам зачастую создает лишь види-

мость независимой театральной жизни<sup>22</sup>: «На самом деле, романдская театральная продукция, несмотря на свое стремление к автономности, остается сильно зависимой от французского театра... мы продолжаем воспринимать новые достижения мирового театра, существующие в нем формальные и идеологические споры через опыт французской сцены, которая остается для нас самой привычной, несмотря на некоторый интерес, проявляемый по отношению к немецкому, итальянскому, польскому или американскому театрам»<sup>23</sup>.

Обособленность романдского театра в последние десятилетия XX в. обусловлена и абсолютным отчуждением между франко- и немецкоговорящими частями страны и, как следствие, угасанием интереса к немецкоязычной драматургии: «Я чувствую себя совершенно далеким от немецкой части Швейцарии, это для меня другая страна, абсолютно чужая, хотя это и не совсем Китай»<sup>24</sup>, писал Б.Лиегм. Современное положение романдской драматургии противоречиво: новаторские формы и разнообразие становятся прерогативой неавторского театра, в то время как оригинальное литературное творчество местных драматургов постепенно утрачивает свое значение.

<sup>1</sup> Подробно о деятельности бродячих театров в 1940-е годы см.: *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Lausanne, 1998. Т. III. P. 194–197.

<sup>2</sup> *Passages*. 1999. № 27. P. 3.

<sup>3</sup> См.: напр., *Chevallier S.* Le Nez de Cléopâtre // *Le Mois théâtral*. 1942. Novembre. № 95.

<sup>4</sup> *Blanc J.-C.* L'impossible théâtre La Caux-de-Fond. 1986. P. 28.

<sup>5</sup> *Liège B.* Le feu du théâtre / Ed. de l'Aire. 1980. P. 32–34.

<sup>6</sup> Так, несмотря на заманчивый, романтический прием появления двойника героя, не добилась большого успеха у публики пьеса Анри Деблюз «Альтер Эго».

<sup>7</sup> *Tribune de Genève*. 1991. 5 Avril.

<sup>8</sup> Интервью Макса Фриша журналу «Hebdo». Цит. по: *Un vieux couple déçu* // *Tribune de Genève*, 5 Avril 1991.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Rochaix F.* Dans le théâtre du monde. Lausanne, 1998. P. 41–42.

<sup>11</sup> *Weideli W.* L'acteur de l'ère scientifique // *Théâtre populaire*. 1955. № 11. P. 42.

<sup>12</sup> *Liège B.* Le feu du théâtre. P. 112.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 128–129.

<sup>15</sup> *Joris Ch.* La création collective // *Le théâtre populaire romand*. Berne, 1981. P. 48.

<sup>16</sup> *Liège B.* Le feu du théâtre. P. 121–122.

<sup>17</sup> *Binner P.* Aperçu de la situation théâtrale et inventaire des salles dans 61 localités de Suisse romande. Conseil suisse romand du théâtre dramatique, 1978.

- <sup>18</sup> *Langhoff M.* Projet pour le théâtre de la Comédie de Genève. Genève.,1988. P. 15.
- <sup>19</sup> *CM.: Richard Ch.* Histoire d'une disparition // Passages. 1999. № 27, hiver. P. 6.
- <sup>20</sup> *Liège B.* Le feu du théâtre. P. 115–116.
- <sup>21</sup> *Ceuninck et Claude Merazzi, Charles Joris,* le théâtre populaire romand: hier, aujourd'hui et demain // Intervalles, revue culturelle du Jura bernois et de Bienne, n. 22, octobre 1988. P. 31.
- <sup>22</sup> *CM.: Vallon C.* Le Dossier canadien du Theatre romand. La Cite, 1967. P. 9.
- <sup>23</sup> *Ibid.* P. 14.
- <sup>24</sup> *Liège B.* Le feu du théâtre. P. 129.

**ИТАЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ШВЕЙЦАРИИ**

Литературный опыт главного италоязычного кантона Швейцарии — кантона Тичино (Тессина) был ограничен в XIX в. кантональной проблематикой; с нею сочетались, конечно, и определенные просветительские и культурологические цели, которые привлекали писателей этого края не менее, чем регионально-патриотические интересы. Эта преобладающая кантональная ориентация литературы XIX в. дает нам все основания говорить о своеобразном идейном и тематическом ее «герметизме».

«Швейцарский колорит» приходил в тичинскую литературу через посредничество весьма разнородного в XVIII и XIX вв. художественного опыта литературы общего с нею итальянского языка. В XVIII в. просветительская проза и классицизм, а в XIX в. итальянский романтизм и итальянский веризм оказались для тичинских писателей своеобразными посредниками в освоении жанров новеллы, романа, поэмы, лирики. Они же, с одной стороны, обратили их интересы к национальной исторической, народной, географической самобытности своего швейцарского края, а с другой — предопределили известную художественную пластичность тичинской литературы, ее восприимчивость к разнообразным веяниям европейской литературы, внимание к перепадам вкусов и направлений в европейской художественной среде.

Органичная связь тичинской литературы с литературой итальянской осталась фактором углубления «швейцарского» начала в литературе кантона Тичино и тогда, когда на пороге XX в. в нее пришел Франческо Кьеца.

Франческо Кьеца (Francesco Chiesa; 1871–1973) прожил 102 года, и все они были творчески активными, наполненными самой разносторонней деятельностью. В 1971 г. в столетнем возрасте Кьеца лично присутствовал на международном симпозиуме «Четыре литературы Швейцарии в век Кьецы», посвященном его юбилею и проходившем в Лугано, и даже издал к этому событию новый сборник лирики «Сонеты Св. Сильвестра» (а годом позже еще один поэтический сборник «Три орешка в корзинке»). Среди швей-



царцев известность Къезы очень велика, и принято считать, что именно он и есть родоначальник италоязычной литературы в Тичино. Во всяком случае, литературный период с конца XIX в. по 70-е годы XX в. принято называть в Швейцарии «веком Къезы»<sup>1</sup>.

Относительно долготы своего творческого века сам Къеза сказал так: «Сто лет, месяц ли, день ли — количество не имеет значения. Имеет значение качество, способность познавать имена и сущность вещей. Важно качество души, которой может хватить и мгновения, чтобы понять мир, определить его смысл и перевести его в человеческое измерение. В то измерение, которое с этого момента будет зафиксировано вне времени, в вечной реальности написанного слова, в нерушимой ткани поэзии»<sup>2</sup>.

Всю свою жизнь поэт, прозаик, историк, публицист, педагог Къеза посвятил как раз тому, чтобы «дать имя» и специфическое, характерное для его соотечественников «человеческое измерение» бесконечному разнообразию явлений и сущностей той реальности, в которой ему довелось жить. Именно Къеза полнее всего выразил самосознание и мировосприятие художника-швейцарца, родившегося в Тичино. Живя интересами своего кантона, следуя ритмам его жизни, именно он в наибольшей степени оказался восприимчивым к идейным токам своего века; именно Къезе удалось дать собственную оценку и собственный ответ тем духовным напряжениям и проблемам, которые возникали на протяжении XX столетия в культурном поле самой Швейцарии, в близкой по культуре Италии и вообще во всей Европе.

Легко узнаваемое «итальянское» содержание в произведениях Къезы иногда — особенно в начале творческого пути — побуждало включать его стихи в антологии итальянской поэзии. Но итальянские критики очень скоро заметили, что от них далеко «разит гельветизмом»<sup>3</sup>. Гвидо Калгари, в частности, говорит о сугубо гельветической самодисциплине Къезы, «дисциплине аккуратного, терпеливого и нестигаемого ремесленника, у которого вызывают усмешку шумные современные теории... и который всяким поэтикам — этим забавам для лентяев и болтунов — умеет противопоставить серьезность, усердие, каждодневные упражнения, оттачивающие руку, необходимость учиться ремеслу, одним словом, честную работу. И в этом-то и проявляется его искренность перед самим собой и перед другими»<sup>4</sup>. Думается, этим соображением не исчерпывается своеобразие Къезы как представителя гельветического менталитета. Дело в том, что у Къезы выработалась своя шкала поэтических и нравственных ценностей, своя реакция на мировоззренческие и художественные искусства своего времени и своя система сопротивления им. Важную роль в их формировании

сыграла опора на традицию итальянской романтической и символистской лирики (Леопарди, Пасколи, Кардуччи). Но на проблемы своего времени Кьеза уже смотрит глазами «гельвета» — жителя Тичино как части Швейцарии. Традиционно обособленный, «узкий» духовный мир коренного тичинца, не оторвавшийся ни от сугубо местной ситуации, ни от общего с Италией культурного корня, в творчестве Кьезы уже вполне открыт и для настроений, интересов, вкусов и мыслей, отличающих вообще европейского художника XX в.

Первый сборник стихов Кьезы «Прелюдия» («Preludio») вышел в свет на пороге XX в. (Милан, 1897). За ним последовали 11 сборников: «Собор» («La Cattedrale», 1903), «Королевский дворец» («La Reggia», 1904), «Каллиопа» («Calliope», 1907), «Золотые аллеи» («I viali d'oro», 1911), «Весенние костры» («Fuochi di primavera», 1919), «Утешения» («Consolazioni», 1921), «Звездный вечер» («La stellata sera», 1933), «Недовольный мастер» («L'artefice malcontento», 1950), «К ускользающей радости» («Alla gioia fuggitiva e altre poesie», 1953), наконец, уже упомянутые «Сонеты Св. Сильвестра» («Sonetti di San Silvestro», 1971) и «Три орешка в корзинке» («Tre noci in un cestello», 1972)<sup>5</sup>.

Ранняя поэзия Кьезы свидетельствует о влиянии на поэта, с одной стороны, позднеромантической лирики итальянского поэта Дж. Кардуччи с его темами титанических борений внеличных глобальных сил, смены цивилизаций, с его мощным социальным и гражданским пафосом, а с другой, — «проклятого», изъязвленного неверием и пессимизмом мира поэзии Бодлера<sup>6</sup>. Это двойное ученичество, на которое указал выдающийся итальянский поэт XX в. Эудженио Монтале<sup>7</sup>, легко прочитывается в замысле и тематике сборника «Каллиопа» (1921). Кьеза составил его из трех ранее задуманных им циклов сонетов (классическая для итальянской лирики замкнутая форма сонета навсегда останется любимой стихотворной формой Кьезы), воплощая таким образом три «эпохи» цивилизации или три стадии человеческого сознания: сквозной образ цикла «Собор» — человек, чей дух прозрел чудо божественного, но подавлен его величием; цикл «Королевский дворец» призван был воплотить образ «проснувшегося» человечества, чья воля и чувства разбужены жаждой власти, красоты, победы над судьбой; цикл же «Город», где бодлеровское начало наиболее ощутимо в выборе образов-символов (старьевщик, лачуга, сточная яма), разворачивает картину кричащих контрастов, величия и ничтожества в жизни и в сознании урбанизированного человека нашего времени.

В то же время при такой надуманности композиции и глобальности замысла сборника «Каллиопа» присущее поэту «парнасское», по определению Эудженио Монтале, умение заключать неординарный и яркий образ в классическую форму сонета с изысканной «стильновистской» схемой рифмовки позволяло Къезе достигать в пределах одного сонета сильного поэтического эффекта. Таков, например, образ зажженного над кропильницей канделябра — он видится поэту божественным деревом над подрагивающей в такт шелканью соловья весенней водой, в которой отражаются его мощные ветви и цветы, похожие на стайку присевших огненных бабочек. В сонете Къезы этот сотканный из мерцания, музыки и бликов образ изощренно зарифмован в трезвучии рифм -olo, -ame, -ta (последняя рифма, как в органной пьесе, как бы распадается в терцетах на два «полутона» -anta и -olta):

Grande nel buio un candelabro, solo,  
s'aderge; spande le possenti rame,  
ove par ch'un miracoloso sciame  
d'ignee farfalle, ecco, trattenga il volo.

O ciascun di que' palpiti e un bocciuolo  
che s'apre, e tutto l'albero un fiorame  
primaverile, e in quelle ardenti trame  
si prepara alto un canto d'usignuolo.

Poi chino gli occhi; e te, divina pianta,  
piu mirabile e arcana, capovolta  
rivedo in una pila d'aqua santa.

In me piu viva ti rivedo e folta;  
e l'usignolo dell'amore canta  
tra i rami del pensiero, e il cuore ascolta.

(Высокий канделябр один во мраке / вздымается: он мощные ветви раскинул, / и в них словно рой чудесный / огненных бабочек замер в полете. / О, каждая, трепеща, напоминает раскрытую почку, / а все дерево — весеннюю охапку цветов, / и в вышине, в их пылающей сети / рождается соловьиная песня. / Потом я глаза опускаю: и тогда, о божественное дерево, / еще более чудесное и таинственное, вижу я тебя / опрокинутым в чашу со святой водой. / Глядя в себя самого, вижу, что ты еще живее и гуще, / и соловей любви поет / среди ветвей моих мыслей, и внемлет ему сердце.)

В некоторых стихах сборника «Весенние костры» отчетливо различимы возвышенные интонации и ритмы «Варварских од» Кардуччи; в других уже легко уловить внутреннюю полемику с

изысканной, «красивой» поэтичностью. В этом сборнике поэтическая манера Къезы меняется, ориентируясь теперь и на простое, часто нерифмованное письмо без строгой строфики, иногда даже имитирующее интонации и синтаксис живого разговора (например, в стихотворении «Радость»: «Ты ль это? Прежняя? Живая? / Ты, Радость? Здесь? И наяву? / Беглянка! Я давно живу, / тебя уже не ожидая». — Перевод Е.Костюкович). Сам поэт в одном из своих публичных выступлений в Цюрихе в 1928 г. и много позже в беседах с поэтом П.Бьянкони (1956) объяснит своеобразие сборника «Весенние костры» процессом «распоэтизирования» («sliricizzazione»), имея в виду свой отказ в этом цикле от «красивых игр» и поэтических «поз» в лирике<sup>8</sup>. Опорой в такой перестройке лирического языка станут для тичинского поэта импрессионистическая поэзия итальянских «сумеречников» и «буднич-ный» символизм Джованни Пасколи, который старается прозреть некое дыхание тайны, некие универсальные надмирные духовные ценности за контурами приземленных образов, событий и фактов самой повседневной неброской реальности (в этом отношении характерны стихотворения Къезы «Что-то случилось...», цикл «Призраки», «Мои тени» и др.).

Новые качества лирического языка Къезы наиболее полно раскрылись в сборнике «Звездный вечер» («La stellata sera», 1933), сонеты которого объединяет характерное для всего зрелого творчества поэта состояние души: это своего рода «откровение», прозрение масштабов собственного «я» в радостном чувстве своей общности к таинственной гармонии природы, к ее вечному чуду, к наивному и мудрому порядку ее обновлений, цветений и увяданий. Благодаря такому «откровению» интонация Къезы в этом сборнике не только в полной мере индивидуальна, но и достаточно полемична по отношению к целому ряду творений его современников с их внутренней разорванностью, кричащими образными и звуковыми диссонансами, ощущением тревоги и невозможности найти опору в современном мире.

Поэт свободно пользуется некоторыми новаторскими приемами построения лирического стиха, восходящими к Леопарди и Пасколи, даже включает в свои советы отдельные реминисценции из этих поэтов, но отказывается сохранять сам характер их поэтики. У Къезы нет больших тематических циклов-воспоминаний, любимых Пасколи, где образы природы, детства, простой деревенской жизни с ее непритязательным обиходом и конкретностью чувств одновременно принадлежат реальному и надреальному, трансцендентному, мирам; в этих образах у Пасколи в равной мере являют себя и жизнь, и смерть, и радость, и печаль, и реаль-

ность переживания, и условный миф. Нет у Къезы и интенсивной философичности и безнадежности идиллий Леопарди, у которого природа — отправная точка для горестных раздумий о земном уделе человека или для странствий поэтического духа в непостижимой бесконечности вселенной. У Къезы сильна интроспективная тенденция, но его поэзия вовсе не чужда экзистенциально-философской проблематике, раздумьям о счастье, старости, утратах, смерти и т.д. Эта проблематика образует подтекст большинства его стихов и изредка выбивается на «поверхность» образной ткани грустными признаниями: «Во мне блаженство странное разлито, / печаль и сладость сплетены клубком. / Я говорить хочу — но в горле ком, / я рад молчанью — и молчу сердито... Да, позади остались холода. / И мне, и мне бы крик издать счастливый, / но только не получится... А жаль» (Перевод Е.Солоновича).

В этом подтексте мы узнаем в лирическом «я» поэта того же неуверенного, ищущего собственную идентичность героя, которого привели в литературу XX в. Д'Аннунцио и Звево, Кафка и Тоцци, Пиранделло и Джойс, а также некоторые его швейцарские современники. Но в лирике Къезы нет патетических эмоциональных всплесков, доминирует негромкая, задушевная интонация, прозрачные, сдержанные акварельные краски. Читая эти стихи, сразу понимаешь, что они написаны жителем Альп, спокойным и уравновешенным в своих чувствах, чуждым красноречивой патетики и умеющим ценить прелесть и простоту своего маленького мира. Характерно, что сложный душевный настрой поэта и поднятые в стихах темы смерти, судьбы, болезненной надломленности души всегда проступают как бы сквозь конкретный образ родного края поэта, не заслоня всегда стоящих перед его взором картин альпийской природы, деревенской жизни, ощущений, связанных со сменой погоды или времен года.

Природа родного Тичино в стихах Къезы как бы втягивает сложный мир его поэтической рефлексии в свой простой и мудрый порядок, формируя темперамент лирического «я», восстанавливая его цельность и придавая при этом нужный ритм, смысл и правильный масштаб внутренним переживаниям поэта, воспоминаниям, сомнениям и подспудной душевной боли...

Поэт кажется отстраненным от событий социального, тем более политического и всякого другого внеличного порядка. Он без остатка поглощен событиями открывшегося ему более простого, тоже хрупкого, переменчивого и все же неизмеримо более прочного и упорядоченного мира природы. Сами заглавия стихов говорят о поглотившем Къезу чувстве единения с этим миром цветов, травы, деревьев, долин и рек, всегда верных себе, хотя и меня-

ющихся в зависимости от погоды и времени года («Подснежник», «Кусты жасмина», «Лоза», «Рождение зерна», «Весна и зима», «Перед Пасхой» и т.п.).

Какая красота! И так тосклива  
природа до внезапной той черты,  
где белой вспышкой возникаешь ты  
в твоём цветущем ореоле, слива.

Пер. Е.Солоновича

При этом в лирике Къезы не заглушается и тенденция интроспективная, легко, без нажима фиксирующая свободный ритм подспудно развивающегося раздумья, воспоминания, возникшей мысли о собственной жизни.

Ну вот и прошла ты, весна, отрадная мне, миновала.  
И снова приходится ждать, запастись терпением на год.  
Прошла... Но не праздником, нет! Одета в серое платье,  
Пытаюсь лицо осушить от слез — к сожалению, тщетно...  
Пытаюсь — напрасно, увы! — рассыпаться трелью во мраке,  
в назойливый шелест дождя ворваться счастливой руладой.  
А дождь моросил без конца, разверзая суровые бездны,  
он сутками шел, затяжной, как будто не мог удержаться.  
Он шел без конца — и под ним молодая весенняя зелень  
гнила, и разбухший песок чернел на загубленной пашне.  
Сегодня прозрачен опять воздух, на солнце сверкают,  
как будто зажженные им, победным, последние тучи.  
Погода — подарок, но ты, весна, умерла, ты закрыла  
глаза голубые свои, смежила анютины глазки...  
Погода — для лилий и роз. Вспоминается тихая радость  
восторженных примул в лучах февральского солнца  
и как на исходе зимы улыбается небо сквозь дымку,  
как сладостен, робкий еще, неожиданный запах фиалок  
вдоль изгородей живых, что по-зимнему полупрозрачны  
и тени плетут на тропе — кружева из тоненьких прутьев.  
Присесть у ограды, когда уже не останется снега,  
спиной ощущая тепло старой кладки из белого камня,  
смотреть, как травинка растет из трещины, и любоваться  
пригревшейся вроде меня на солнышке ящеркой томной...

«Потерянная весна». Пер. Е.Солоновича

Современник своего века, Къеза не закрывает свою лирику для болезненных ценностных антиномий, изнуряющих и раздваивающих сознание человека XX в. Но ища твердые нравственные опоры в сомнениях, в попытках распознать, где химера, ложь, а

где истина, подлинное «я», явь, Къеза находит эти опоры в мире, который ему органичен от рождения:

Вода, в твоём безмолвии счастливым  
начало тайны, призрачный ответ...  
Ты голубая? Называю цвет —  
ты отвечаешь новым переливом.  
.....  
И сладко думать мне, что мы похожи,  
не различать уже, где я, где ты...  
Я — берег, ива, озеро. Я тоже.

«Призраки». Пер. Е.Солоновича

Блуждая в мучительных дилеммах, сознание поэта подпитывается из привычного мира, где цветет слива, где крестьяне ворошат сено, где играют в свете фонаря тени, где привычно чередуются времена года. Мир интроспективный и мир внешний у Къезы соразмерны и как бы перетекают один в другой. Этим Къеза близок современному ему итальянскому поэтам 1930–1940-х годов, предвосхищавшим расцвет «герметизма» — и прежде всего триестинскому поэту Умберто Саба с его задушевной автобиографической поэзией-исповедью, ассоциативными лирическими монологами, где ткань ассоциаций ткется из повседневных образов и окрашена цветами, жестами, звуками и приметами конкретного, вещного мира.

В начале 1950-х годов восьмидесятилетний Къеза занимается исправлением, стилистической переработкой некоторых своих циклов, отбором и подготовкой ранее изданных стихов для антологии «Недовольный мастер». В 1971 г. выходят 19 новых сонетов, составившие цикл «Сонеты Св. Сильвестра». Поэт вновь возвращается к изощренной манере своей молодости, оттачивая рифмовку сонета, а темой его поздней лирики по-прежнему остается вечное обновление, вечная свежесть привычного мира. На пороге собственного столетия поэта вновь и вновь увлекает задача увидеть вечное сквозь импрессионистически зыбкие очертания реальности, сотканные из неуловимых цветовых, звуковых, осязательных ощущений, которые словно колеблются на грани сознания и фантазии:

Ombra nell'ombra, un bicchier d'acqua accanto  
a un dormir dolce. Anche era dalla nera  
notte venuto, pallido, di ciera  
uno ch'aveva odor di calicanto.

Giu nella via dov'è passato un canto  
e torna, ombra di se, la voce ch'era...  
E la rugiada che si riavvera  
lungo un fil d'erba e risorride un pianto.

Dolce dormir nell'ora affettuosa  
che viene a piedi scalzi. E un po's'affonda  
nel molle del guanciaie e torna a galla

un bianco, un rosa, il tondo d'una spalla,  
un sì, un no ch'esitano sull'onda  
notturna diventando alba di cosa.

(Как тень во мраке, вот стакан воды / на грани сладкого сна. И кто-то еще / явился там из ночной тьмы, кто-то бледный, восковой, / от кого пахнет чашецветником. / Внизу на улице, где прозвенела песня, / голос вернулся ее тенью... / Роса проступает, скользя вдоль травинки, / и плач обращается в улыбку. / В час нежности сладкий сон / крадется босыми ногами. И едва погрузившись / в мягкость подушки, уже всплывает из глуби / белое, розовое, округлость плеча, / и да и нет, колебавшиеся на волне / ночи, становятся зримым рассветом.)

Проза Къезы определила развитие всей италоязычной швейцарской прозы XX в., ее жанровые формы, содержание и даже круг образов. Пролагая эти пути, Къеза, как в поэзии, опирался на определенный литературный опыт — итальянский и современный европейский — в частности, таких романистов, как Мандзони, Пруст и Джойс. В романах и рассказах Къезы лирическое начало определенно берет верх над повествовательным, чему в немалой степени способствует автобиографический принцип их построения. Мнимый или реальный, автобиографизм определяет, в свою очередь, круг тем и жанровые предпочтения писателя: его излюбленные жанры — это исповедь, воспоминания о детстве, о родных и близких, семейные предания и хроники; все это способствует сохранению лирической интонации и при этом создает иллюзию достоверности и точности, как бы исключая вымысел. Круг проблем и событий ограничен мирком одной семьи, ее повседневными заботами, ритмом рождений, смертей, браков, приездов и отъездов родных, семейными праздниками и будничными занятиями. В данном случае, однако, следует говорить не об узости интересов писателя, а о характерной для литературы XX в. относительности временных и пространственных пропорций изображения, о смещении границ нарративности: они распаиваются для исследования пространств познающей себя души, для воспро-



изведения особой душевной динамики личности, причем социальные параметры этой личности нередко (как у Джойса, Пиранделло) оказываются в парадоксальном несоответствии с масштабами трансформаций ее внутреннего мира, с гипертрофированными драмами души, погруженной в собственные тревоги или пытающейся как-то противостоять угрозе распада всего и вся.

Существенно, однако, что в XX в. для Къезы и для нескольких поколений писателей Тичино эта общая для литературы столетия сосредоточенность на малом, интимном мире отдельной души органично срослась с наметившейся еще в литературе XIX в. тенденцией к «домашнему», кантональному герметизму тем и проблематики. В результате обращение к фактам семейной или деревенской хроники и разнообразному автобиографическому материалу, как правило, узко личного или локального характера, превратилось в национально существенный признак литературы этого края.

Путь Къезы-прозаика начался с увлечения народными преданиями, легендами и сказками («Истории и сказки» — «Istorie e favole», 1913; «Жизнь и чудесные деяния святых людей и мирян», 1922). Тем самым тичинский писатель отдал дань неоромантическим настроениям эпохи Уайльда, Д'Аннунцио и Анатоля Франса. Всего Къеза опубликовал несколько сборников рассказов; сами названия большинства из них говорят об их автобиографической проблематике: «Детские рассказы» («Racconti puerili», 1921), «Рассказы о моем огороде» («Racconti del mio orto», 1929), «Рассказы о недавнем прошлом» (1941), «Воспоминания о юном возрасте» (1948), «Тетушка Лукреция» (1956).

Широкою европейскую известность получил роман Къезы «Мартовская погода» («Tempo di marzo», 1925). Автор ведет рассказ от первого лица и наделяет своего героя — деревенского мальчишка Нино — присущим ему самому неизменно свежим, радостным и острым восприятием своего единения с окружающим миром: с природой, пейзажем, домом, с тесным кругом семьи и друзей. Тут повествуется о нескольких годах жизни, проведенных Нино в лоне семьи и в школе, о его детских радостях и печалях, шалостях и проступках. Круг внешних впечатлений этого ребенка очерчен линией гор, окаймляющих его родную долину. Но внутри этого замкнутого пространства какая обильная пища для восприимчивой детской души, какое обилие поэзии, материала для работы ума, для пробуждения новых эмоций! Этот деревенский мирок с его обыденными заботами и редкими событиями, как правило, чисто семейного масштаба (письма, приезды и отъезды родных, визиты к дядюшкам и тетушкам, семейные предания и разговоры

о деревенских новостях) предстает в романе Къезы как безграничная вселенная, где есть своя внутренняя прочность, свои устои, которые вместе и составляют тот нравственный мир, полный вечного, исконно человеческого смысла, по которому тоскуют души заблудших героев современной Къезе литературы XX в. Внутри этого мира и происходит таинство самооткрытия и самопознания формирующейся души, и детское сердце постепенно взрослеет, проходя через зоны отчаяния, стыда, страха и неуверенности и открывая вовне и в себе самом неизведанные, но всегда благотворные очаги нежности, надежды, доверия.

Думается, что, изображая «мартовские» перепады нравственной «погоды», на которые реагирует чувствительная душа подростка Нино, Къеза как бы предложил читателю свой вариант той проблематики самопознания и самообретения личности, которая столь часто превращалась у современных ему писателей в картины шизофренических метаний, игр героя с самим собой, блужданий в мире мифов и болезненных иллюзий. Къеза отводит своего Нино от края пропасти, где для него нет опоры: он показывает мальчику горизонты вечного семейного мира, почва которого благоприятна для нравственного укоренения и обретения устойчивости.

Къеза как прозаик черпает краски и интонацию в традиции ломбардской реалистической литературы, изначально склонной к реализму и к гротеску. Персонажи его романа очерчены четко, скупое, зачастую с комическим, гротескным заострением, как в диалектной ломбардской комической поэзии или в романе А.Мандзони «Обрученные». Юмор Къезы, проявившийся, например, в обрисовке бытового фона и в образах персонажей второго ряда (дядюшек и тетюшек, деревенских жителей, школьных педагогов), спокоен и улыбочив, в нем нет желчности карикатуры — и это тоже станет характерной особенностью италоязычной прозы «века Къезы». Пейзажи — а горная природа Тичино в романах Къезы выступает как главный «герой», с которым Нино постоянно в самом тесном духовном контакте, — выписаны с импрессионистической яркостью и наглядностью. Гвидо Калгари отмечает, что «ни у какого другого итальянского поэта нет такой страстной увлеченности точным, тщательным и красочным наблюдением за жизнью растительного и животного царства»<sup>9</sup>. А итальянский писатель Марио Сольдати говорил на юбилейном симпозиуме о том, что у Къезы «природа, пожалуй, и есть самый главный персонаж, это как бы наделенная самостоятельной силой, благотворная богиня-вдохновительница. В ней есть что-то от северного язычества, тогда как в четкости контуров персонажей как таковых уга-

дывается нравственная определенность мысли — католической, разумеется, — но близкой и вплотную смыкающейся в своей суровости с протестантской»<sup>10</sup>. Конкретные пейзажи и четкие в своих контурах бытовые и портретные зарисовки призваны у Къезы приоткрыть перед читателем другой динамичный пейзаж — пейзаж взрослеющей детской души, изменчивой, как мартовская погода, постоянно расширяющей свои горизонты. В горизонтах этой духовной реальности проступают, обретают индивидуальные очертания и краски такие сущностные понятия, как верность родному дому, дружба и предательство, бог и зло, любовь и семья, долг и свобода.

В романе воспоминаний «Я и мои близкие» («Io e i miei», 1944), написанном от лица старика, бывшего инспектора лесных угодий, тоже применен принцип фиктивного автобиографизма или мнимой исповедальности. Но форма этого романа более сложна: это скорее серия рассказов, объединенная общими героями, куда вкраплены и описания природы, и раздумья главного героя, и его лирические излияния. Можно сказать, что это биография и одновременно притча, иносказательная альтернатива болезненным духовным тупикам Европы времен Второй мировой войны. Тут выстроена целая «вселенная души» склонного к философствованию и уже немолодого жителя горной итальянской Швейцарии. В ней, конечно, выражены и личный пережитый автором опыт, впечатления, передуманные им мысли, но повествовательное пространство книги занято опять не собственно автобиографией Къезы и не событиями широкого гражданского звучания, а жизнью некоего тесного семейного мирка с устоявшимся ритмом жизни, со сложившимся не за один год домашним укладом. Къезу интересует психология — своя и «своих близких». Его герой прямо задает себе вопросы: «Кто я? Кто мои близкие? Что такое мой дом?» — и в будничных эпизодах семейного быта раскрывается круг привычных представлений всех персонажей, вырисовываются нравственные ценности и понятия, их объединяющие.

Эта книга, пожалуй, в еще большей мере, чем «Мартовская погода», оправдывает данную Къезе характеристику: от этого писателя «разит гельветизмом». Потому что в череде рождений и утрат, семейных споров, привычных забот о воспитании детей и удачном устройстве их взрослых судеб здесь предстал своеобразный собирательный образ «итальянского швейцарца» с его прочной гуманистической духовной «закваской», с глубоко укоренившейся «любовью к единству домашнего очага и множественности хорошо изолированных комнат», с его боязнью вторжения «чужого» элемента (который, однако, постоянно присутствует на пери-

ферии его жизни и воспринимается им как некая угроза его устоявшемуся миру), с его стойкостью и верностью, склонностью решительно следовать своему долгу, преодолевать свои слабости и снова и снова добиваться привычного душевного равновесия и здоровой ясности сознания.

Изданная в 1944 г., в самый разгар Второй мировой войны, книга «Я и мои близкие», при всей своей камерности, стала ответом Къезы на общую проблему, актуальную в это время для европейской интеллигенции: проблему отношения к духовной агрессии, к тоталитарной идеологии, к националистическим или расовым мифам, проблему нейтральности или, наоборот, ангажированности людей культуры. Ответ Къезы — в сохранении духовной традиции «гельветизма», как он ее понимал — традиции прочных нравственных устоев и здравого смысла, верности приобретенным нравственным ценностям.

В то же время это ответ человека, верного гуманистическим традициям итальянской культуры, но типично «швейцарский» ответ. В годы фашистской демагогии итальянская культура выбрала для себя путь так называемого «герметизма» — защищая гуманистические ценности, она «уклонилась от службы режиму», сознательно отринула от себя гражданскую миссию, погрузилась в мир символов и ассоциаций, открытый узкому просвещенному кругу единомышленников, дабы сохранить свою автономность в условиях духовного и политического насилия. Иносказательный пласт романа Къезы скрывает в себе полемику и с такого рода интеллигентским «герметизмом», и, с другой стороны, с послевоенной тягой части интеллигенции к откровенной идеологической ангажированности. Швейцарскому менталитету писателя ближе более действенная, близкая к конкретному делу жизненная позиция: ее утверждает, в частности, глава «Морибелло», где повествуется о вымирающей горной деревушке, жители которой, поначалу инертные и опустившие руки, после опустошительного пожара нашли в себе силы «что-то сделать» и потихоньку возродили свой край к жизни. Вера в возможность преобразования разрушающейся жизни благодаря возрождению добрых, деятельных начал человеческой натуры лежит и в основе сюжета всего романа. Рассказы героя романа о том, что грозило миру его семейного очага — о пережитых его детьми тяжелых душевных драмах и разочарованиях, о неудачной любви Серафины, о крахе журналистской карьеры и несчастливой женитьбе сына Манлио завершаются на жизнеутверждающей ноте. Манлио и его сестра Серафина, повзрослев, расстаются с родителями, чтобы поселиться в горах и тем самым возвратиться в границы исконно швейцарского уни-

версума: на заброшенной ферме, в традиционно крестьянских мирных заботах о земле и скотине они обретают чувство собственной человеческой значимости и познают, наконец, покой и счастье.

Къеза начал в тичинском культурном движении XX в. ту защиту национальных ориентиров кантональной культуры, в рамках которой он и по сей день имеет множество последователей. Свои интересы историка, педагога, публициста Къеза начиная с 1900-х годов направлял именно на то, чтобы укрепить в сознании своих соотечественников духовные основы так называемого «тичинизма»<sup>11</sup>. В начале XX в. он стал издавать литературный журнал под названием «Маленький тичинский журнал», где печатал стихи, очерки, письма об обычаях, законах, о разных сословиях, характерных для Тичино.

Став профессором итальянской литературы в Лицее в Лугано и директором Кантональной библиотеки в Лугано, а затем председателем Комиссии по охране исторических и культурных памятников кантона Тичино, Фр.Къеза в течение многих лет публиковал исследования о художественных ремеслах Тичино (1916), об исторических памятниках и произведениях искусства, находящихся в кантоне Тичино (1928), о деятельности тичинских художников, архитекторов и поэтов вне Тичино (1928). В 1931 г. в Италии вышел его исторический труд «Итальянская Швейцария», позже — его искусствоведческие работы «Дом горожанина в Швейцарии. Кантон Тичино» (1934–1936), «Исторические и художественные памятники Тичино, восстановленные в 1910–1945 гг.» (1946).

Къеза, как никто другой, угадал еще в довоенные годы угрозу так называемой «германизации» кантональной жизни Тичино в условиях экономического и административного вхождения этого кантона в Конфедерацию. Именно он указал на опасности швейцарско-немецкой гегемонии для тичинцев — в первую очередь, для их диалектов, для судеб их культурного наследия. Да и для их неповторимого горного ландшафта, наконец, индустриальная цивилизация, надвигавшаяся с севера, грозила гибелью. Къеза призывал объединить всех италогворящих интеллигентов Швейцарии и сохранять итальянскую ориентацию их культуры, не утрачивая при этом открытости по отношению к другим национальным культурам, но и не допуская размывания итальянской природы языковых и духовных основ кантональной культуры. Гельветизм, в понимании Къезы, предполагает именно содружество жизнеспособных традиционных культурных ориентаций, а не гегемо-

нию какой-либо одной из них. Следовательно, культура Тичино должна остаться итало-тичинской, верной своей итальянской природе и местной тичинской специфике<sup>12</sup>.

Симптоматично, что тичинская специфика в понимании Къезы включала в себя круг понятий, весьма близких чисто швейцарскому культу свободы, гордости, твердости духа и здравого смысла — все это в синтезе с типично итальянским развитым чувством прекрасного и романской эмоциональностью. В годы Первой мировой войны именно такое национальное самосознание побуждало Къезу всюду (в статьях, в исторических трудах) подчеркивать солидарность Тичино с Италией, с демократическими традициями итальянской национально-освободительной борьбы XIX в. В годы поднимавшегося фашизма Къеза выступал с речами о культурной роли Данте и А.Мандзони и основал в Лугано народный университет итальянской культуры, в котором вместе с ним читали лекции видные писатели-эмигранты из Италии.

Эта деятельность Къезы в годы итальянского фашизма стала его ответом и итальянскому национализму, и поднявшемуся в XX в. региональному тичинскому национализму, так как националистической узости и милитаристской демагогии Къеза противопоставлял гуманистический идеал культуры, уходящей корнями в классику и не замыкающейся в сугубо кантональных границах, культуры, чуткой к проблемам эпохи и свободной от национальных или социальных антагонизмов.

Къеза с полным правом может быть назван не только патриархом тичинской литературы, но и виднейшим деятелем всей современной швейцарской культуры. В этом своем качестве он и был выдвинут кандидатом на Нобелевскую премию.

После Къезы автобиографизм завоевал прочные позиции в прозе италоязычной Швейцарии. В целом соответствуя общей для литератур XX в. тенденции к документальной достоверности, принцип автобиографизма в литературах италоязычных земель Тичино и Гриджони (Граубюндена) сделался своего рода привычным ключом к проникновению в специфический мир этих горных кантонов — в их систему нравственных ценностей, их внутренние антагонизмы, в проблемы их самоощущения в современном мире. Воспоминания детства и юности, фрагментарные зарисовки или серии коротких «очерков нравов», где запечатлены «с натуры» типы соседей по деревне, обитателей одного дома, интерната, членов одной большой семьи, на протяжении нескольких десятилетий складываются в образ целой альпийской культуры, с ее особым мироощущением, близким к «земле» и природе, и с ее ук-

ладом, подчас мало понятным для жителя равнин или больших современных городов<sup>13</sup>.

Джузеппе Дзоппи (Giuseppe Zoppi, 1896–1952) наиболее близок Къезе тематически и идейно, так как в его творчестве была подхвачена и развита концепция тичинизма. Поэт и прозаик, наиболее известный за пределами кантона после Къезы, Дзоппи начал писать еще в 1920-е годы. Его «Книга альпийских лугов» («Il libro dell'alpe», 1922) имела уже 18 изданий; она вышла сразу же после сборника рассказов Къезы о детстве и вскоре была переведена на все европейские языки. Как и «Я и мои близкие» Къезы, эта книга составлена из небольших фрагментов, каждый со своим заглавием. Их объединяет герой — 11-летний мальчик, который рассказывает о своем детстве, проведенном в альпийской деревне, а точнее — в альпийских лугах Тичино, где он помогал пасти стада коз и коров. Впечатления от увиденного и пережитого там и составляют сюжет книги. Мальчик описывает дорогу на пастбище, хижины и стойла, елки и березы, разные события, случившиеся с ним и другими пастухами за время летней пастьбы: ливень и град, встречу со змеей, разжигание костра, камнепад, уханье филина, сбор смородины возле пастбища. Все эти лирические прозаические зарисовки, однако, не являются чем-то разрозненным: они объединены, во-первых, замыслом, о котором Дзоппи прямо сказал во введении, а потом в первой и последней главах книги. Этот замысел продиктован желанием «остановиться» среди шума городов, трамваев и суеты кинематографа, чтобы возвратиться в иллюзию и увидеть «грубую, незаметную жизнь; всегда трудная, часто опасная, эта жизнь, не меняясь, длится веками и, конечно, будет длиться вечно». Жизнь земли — родной земли — предстает как бесконечно высокая нравственная ценность; альпийскую пастораль, к которой прикоснулся мальчиком, Дзоппи называет своим «великим часом». Книга наполнена чувством восхищения «альпийской идиллией» и одновременно грустью от сознания неизбежности ухода от идиллических «Альп моего детства», от этой обетованной земли мечты и воспоминаний. В жанровом отношении составляющие книгу Дзоппи небольшие фрагменты с их лаконичностью, душевной интонацией и свежестью образов представляют собой стихотворения в прозе.

Другие прозаические произведения Дзоппи (как и многие его лирические стихотворения) также автобиографичны и посвящены горному Тичино (книга «Когда у меня были крылья» — «Quando avevo le ali», 1925; роман «Где рождаются реки» — «Dove nascono i fiumi», 1949; сборник рассказов «Гранитная книга» — «Il libro del

Granito», 1953). Как поэт Дзоппи часто вдохновлялся традиционными мотивами народной весенней или любовной песни; круг его образов навеян воспоминанием о молодости, приближением весны, встречей с девушкой, подобной розе, внезапной любовью, разбуженной ясными глазами или улыбкой, и т.д. (сборник «Поэзия вчера и сегодня» — «Poesie d'oggi e di ieri», 1944). В стихотворениях сборников «Утро» («Mattino. Poemetto d'amore», 1933), «Синева над горами» («Azzurro sui monti», 1936), «Альпы» («Le Alpi», 1957) Дзоппи явил себя как мастер импрессионистического пейзажного наброска, в котором запечатлено мимолетное зрительное, цветное или тактильное ощущение, внезапная ассоциация:

Or ecco che laggiù, sul brullo suolo,  
volteggia una farfalla,  
a un tratto gialla:  
una primula alzatai ebbra al volo...

(А там внизу, над голой землей / порхает бабочка, / и ее неожиданная желтизна, / словно примула, взмывшая ввысь, в опьянении полета.)

Интересна деятельность Дзоппи как переводчика Ш.-Ф.Рамю, К.Ф.Мейера, китайских поэтов. Он составил также 4-томную «Антологию итальянской литературы для иностранцев» («Antologia della letteratura italiana ad uso degli stranieri», 1939–1943) и книгу «Представляю вам мой Тессин» («Presento il mio Ticino», 1939).

По-иному воспользовался традицией жанра семейной хроники Анджело Несси (Angelo Nesi, 1873–1932). Уроженец Локарно, он работал в Милане как журналист и драматург, занимался подготовкой антологии писателей кантона Тичино. Его самый известный роман «Чип» («Cip») был издан в 1934 г. Это рассказ о детстве и юности мальчика по имени Чиприано. Несси, безусловно, ориентировался на тематику и на лирически-живописный стиль Къезы, поэтизовавшего неустойчивый, изменчивый мир детской души в «Мартовской погоде». Но еще большее значение имело для Несси другое влияние — сентиментально-ироничных, а подчас гротескных прозаических зарисовок, какие делали поздние миланские романтики (так называемые «растрепанные») в конце XIX в. Гораздо меньше, чем Къеза, Несси увлечен нравственной проблематикой, его манит скорее призрачная романтика театральных кулис, контрасты жизни богемы, таинственность мимолетных городских встреч. В миланских приключениях взрослеющего Чипа жизнь предстает в ее двусмысленном, театрально-



гротескном облике, «воспитание чувств» юноши заключается в обретении чувства юмора и умения легко расставаться с иллюзиями. Ироническая и динамичная манера повествования принесла автору «Чипа» славу лучшего тичинского рассказчика.

Несси является также автором книги стихотворных сказок «Двенадцатиместный дилижанс». Это вольное переложение андерсеновских мотивов в ироническом духе с выраженным итальянским колоритом предназначено писателем «для больших и маленьких» («Стойкий оловянный солдатик», где андерсеновский герой танцует народный танец, «Принцесса на горошине», «Улитка и роза», «Платье короля», где в роли Короля-дурака изображен смешной персонаж итальянского фольклора «Король Кукареку»).

После Второй мировой войны в Тичино начинает быстро меняться социальная и экономическая обстановка: быстро идет процесс урбанизации и индустриализации этого отсталого сельскохозяйственного района, развивается туризм, в кантон въезжают массы иммигрантов из стран третьего мира и Восточной Европы, происходит внутренняя миграция, идет мощный приток иностранного капитала в строительство, распродают коммунальные земли. В то же время продолжается эмиграция — утечка мозгов в развитые в других кантонах технические отрасли. Индустриально-строительный бум с его ростом благосостояния вызывает радикальные, часто болезненные изменения в самосознании жителей Тичино, вымывание из него одних духовных ценностей и, наоборот, мифологизацию других<sup>14</sup>. Все эти процессы находят свое преломление в литературной проблематике послевоенного времени.

Для нее уже не характерна поэтизация статичного, узкого семейного мирка, прочно отгороженного от воздействий «чуждого» начала; эта новая литература не замкнута тематически границами коммуны, долины или деревни; в ней появляются явственные ноты критического отношения к современной действительности кантона, осознание болезненных противоречий его духовного климата.

Одним из первых попытался отразить драматическую сторону привычного уклада жизни, давшего трещину в новых условиях, журналист и писатель Пио Ортелли (Pio Ortelli, 1910–1963), автор романа «Песчаный карьер» («La cava della sabbia», 1948). Это история каждодневной борьбы бедной трудовой семьи коренных жителей Тичино, владеющих песчаным карьером, за поддержание своего скромного достатка. Ценой невероятно тяжких усилий

отец отводит от семьи угрозу нищеты, но гибель одного из сыновей и смерть надорвавшегося на работе главы семейства, Мартина, сводят на нет все эти усилия. Второй сын, Гвидо, получил образование, для него открылась перспектива журналистской карьеры, а добыча песка, которой занимались все его предки — уже не его дело. Роман кончается со смертью Мартина, и последние фразы книги Ортелли полны символического смысла: «Деревня погрузилась в великое молчание, словно замерев в ожидании чего-то. Никто не знал, что делать, все ждали какого-то решения».

Пио Ортелли долгое время работал на Радио итальянской Швейцарии и в популярных газетах «Тичинский курьер» и «Народная газета», где печатал свои зарисовки провинциальных нравов, рассказы о путешествиях и рецензии. Уже после его смерти, в 1988 г. вышла книга коротких рассказов «Мой маленький Уоллсдорф» («Il mio piccolo Walsdorf»), где под вымышленным названием Уоллсдорф (название заставляет вспомнить знаменитую Уоллстрит) и под шутовскими именами персонажей (Кайотт, Миситт, Бурлетт, Конкос, Петик) выведены южнотичинский городок Мендризио и его обитатели. Отказавшись от традиционной поэтизации красот кантона и нравов его жителей, Ортелли прибегает к комическим, а нередко и к сатирическим краскам, чтобы создать маленький паноптикум провинциальных «знаменитостей» и в форме зарисовки-анекдота поведать об их странностях, мелких страстишках или экстравагантных пристрастиях. Из таких комических зарисовок складывается гротескный групповой портрет провинциального города, где все принимает какие-то искаженные, обманные формы.

Улицы названы именами самых богатых горожан, из которых один, промышленник, прославился страстью к произнесению длинных торжественных речей, а другой, врач, мошенничал со страховками клиентов. В городе ставят памятник генералу, который прославился победами над женщинами и любовью к рукопожатиям. Знаменитый писатель ни стихов, ни каких бы то ни было книг не пишет вообще, но местная газета создала ему славу великого литературного гения. Светило местной науки изрекает пошлые всем известные истины. Хозяйки домашнего пансиона терроризируют постояльцев придирками и замечаниями и презирают их, хотя сами живут на деньги, получаемые с них. Богатая синьора ни в чем не знает отказа у своего мужа, но ее сжигает одно страстное, так никогда и не исполненное желание — получить от мужа увесистую оплеуху. Две другие синьоры попеременно «колют друг другу глаза» машинами своих мужей. Лейтенант требует от сол-

дат автоматической точности, но в ответственный момент сам всегда совершает нелепые оплошности. И типы, и описанные в каждом рассказике анекдотические ситуации могут быть отнесены не только к Мендризио-Уоллсдорфу, так как во многих случаях представляют собой гротескно утрированные архетипы современной циничной, пошлой, потерявшей меру вещей цивилизации.

Среди первых откликов на изменившуюся реальность — и роман «Заложники» («Gli ostaggi»), написанный в 1954 г. писателем и литературным критиком Джованни Боналуми (Giovanni Bonalumi, р. 1920), который, как и Кьеза, много лет преподавал итальянскую литературу в кантональном учительском институте в Локарно. Этот роман, получивший престижную международную литературную премию Вестон, имеет своим главным героем опять-таки ребенка, точнее, подростка, потом юношу Эмилио, происходящего из простой бедной семьи и отданного матерью в духовную семинарию в надежде, что, став священником, сын сможет иметь собственный дом, взять старую мать к себе и помогать младшему брату. Через несколько лет учебы юношу, однако, выгоняют из семинарии, и он возвращается домой. Вот и все, что происходит. Роман Боналуми имеет автобиографические истоки, так как сам автор в юности был тоже семинаристом. Но интересен он не сюжетом, а переданным в нем чувством душевного дискомфорта юноши, отторгнутого от родных корней и внезапно зажатого узкими рамками донельзя формализованного семинарского бытия. Приобщения к глубинным пластам духовности не происходит, они остаются для юноши закрытыми точно так же, как, став семинаристом, он закрыл перед собой и выход в мир естественных человеческих чувств и склонностей. Эти чувства прорываются сквозь частокол запретов, и юноша покидает семинарию, но это лишь значит, что он должен вернуться в убогую, безрадостную повседневность, которая не предоставит ему никаких перспектив, кроме давно известного ему прозябания в глуши, в нужде и заботах о куске хлеба для семьи.

Роман Боналуми оказался актуален наполняющим его чувством беспокойства и нежелания довольствоваться таким зажатым существованием «заложника» — раба традиционного уклада жизни — как в узких рамках бездуховного провинциального быта бедной семьи, так и в рамках семинарского устава, морали и регламентированного эмоционального и духовного опыта.

С 1960-х годов вопрос о сохранении самобытных культурных традиций в условиях так называемой «германизации» многих сфер жизни Тичино и «духовной агрессии с Севера», т.е. из эконо-

мически мощных немецкоязычных кантонов, стал особенно болезненным. Проблемой стало само существование итальянского языка как инструмента кантональной культуры; а ведь еще Кьеза предупреждал об угрозе, которую представляет собой увеличение доли немецкой лексики в газетах, на ТВ, в рекламе, в школьных учебниках и т.д.

В этих условиях предпринимаются попытки возродить поэзию на тичинских диалектах итальянского языка, издавать фольклорные поэтические сборники и стихи на диалектах. Появляется целая плеяда диалектных поэтов. Таков Джованни Бьянкони (Giovanni Bianconi, 1891–1981), начавший использовать диалект еще в 1940-е годы (сборники «Garbiroo», «Ofell dal spess» и др.). Сборник «Доски и стихи» («Legni e versi», 1978), иллюстрированный самим автором собственными ксилографиями, поэтизирует старые бедные горные фермы, такие гостеприимные раньше; теперь же, замечает поэт, у них другие хозяева, с Севера, и на воротах появилась надпись по-немецки: «злая собака!». Пино Бернасconi (Pino Bernasconi, 1904–1983) населяет свои короткие наброски с натуры волшебными существами, призраками, фантастическими видениями, которые, как он сам поясняет, навеяны впечатлениями детства («L'ura dubia», «I di da Genur», «Umbri che viagian»). Уго Каноника (Ugo Canonica, р. 1918) использует не просто диалект, но его «детский» вариант, своего рода «пра-диалект», что призвано придать свежесть и непосредственность детского восприятия тому, о чем он пишет: поэт стремится передать изменчивость, эфемерность окружающего мира, тайну предустановленных природой переходов от мрака к свету, от радости к печали, от жизни к смерти (сборники «Gherengh garangh», 1979; «To vi. A vigh», 1986). Джованни Орелли (Giovanni Orelli, р. 1928) в своих диалектных стихах противопоставляет две цивилизации — современную, новую с ее «новым варварством», и древнюю примитивную крестьянскую культуру с ее верой в потусторонние силы, в злые и добрые чары, с ее естественной моралью, жизнелюбием и пониманием цельности мира («Sant' Antonio dai padu. Poesie in dialetto leventinese», 1986)<sup>15</sup>.

С другой стороны, Сандро Бьянкони (Sandro Bianconi, р. 1933 в Локарно), автор ряда исследований по истории диалектов итальянской Швейцарии, указывает на то, что упорное насаждение диалектов в современном Тичино угрожает кантону лингвистической и духовной самоизоляции и может стать помехой для развития его культуры. Диалекты могут вызвать обеднение итальянского языка, сужение его роли до школьно-учебного ареала, тогда как овладение итальянским языком — языком культуры во всем

его объеме — скорее предоставит гражданам Тичино инструмент для преодоления провинциализма и для достижения современного уровня ментальности, для приобщения к реальным, сейчас действующим, а не мифическим традициям<sup>16</sup>.

Эту проблему традиций — живых и мертвых, реальных и иллюзорных — живо обсуждают литераторы и публицисты последних десятилетий. Писатель и историк живописи из Минузио Пьеро Бьянкони (Piero Bianconi, 1899–1984) написал в 1969 г. удивительную, внутренне трагичную книгу — «Генеалогическое древо. Эмигрантские хроники» («Albero genealogico. Cronache di emigranti»). Это реальная биография одной семьи, т.е. опирающаяся на семейные архивы записки о нескольких поколениях одной тичинской семьи, тяжким трудом зарабатывавших свой хлеб на родине или уходивших из родных мест в поисках работы. Бьянкони рассказывает о своих предках, боровшихся с нуждой у себя дома и в эмиграции, и из его достоверного, по интонации вполне откровенного рассказа встает собирательный и далеко не романтический образ тичинского швейцарца — упорного, сурового, верного, здравомыслящего, чуждого сентиментальности, но в своем тяжком труде духовно консервативного и далекого от каких-либо общественных интересов и от источников культуры. С исключительной откровенностью Бьянкони в главе «Confiteor» переключает повествование на свою собственную персону, и собственный пример служит писателю убедительнейшим подтверждением его анализа сильных и слабых сторон «тичинского синдрома», возникшего за века нужды и эмиграции. Бьянкони на своем примере убеждается в правильности своего диагноза: упорство и здравомыслие в сознании тичинца соседствуют с безразличием к общественным проблемам, политической апатией, близорукостью, робостью, привычка к трудностям — с духовным отупением (чему отчасти способствует крайне консервативная схематическая система образования), неумением смотреть жизни в лицо (предпочитая ей бесплодное чтение классиков) и вечным чувством «опоздания на поезд», т.е. готовностью примиряться со своим положением. Бьянкони с горечью констатирует «нашу роковую подчиненность и бессилие», примирение с тем, что «мы такие, как мы есть». Эта горечь усилена сознанием того, что старые ценности завели его соотечественников в тупик. Поколение его сына, тоже эмигрировавшего в Америку в поисках работы, уже «смотрит открытыми глазами на многообразие мира и не ощущает инертной апатии и растерянности вне родных гор». Разрушаются и исчезают в прямом смысле родовые гнезда, корни, места, с которыми связано прошлое. Новое и традиционное несовместимы: всю ис-

торию поколений венчает в книге символический образ строящейся гигантской плотины, строительство которой означает окончательную утрату прошлого, так как неминуемо грядет исчезновение, затопление родных земель, где жили предки и прошло детство. Правда, в будущем здесь будет рождаться «свет, тепло, энергия», но при этом люди утратят свои корни и им еще легче будет эмигрировать, повторяя вновь и вновь опыт отцов и дедов.

Альберто Несси (Alberto Nessi, р. 1940 в Кьяссо) сам принадлежит к этому новому, с точки зрения Бьянконии, поколению — поколению, родившемуся после войны. Его главная тема — тоже «тичинизм», или специфика «тичинского синдрома». Это тема его стихов, в которых доминирует настроение грусти, чувство внутренней разъединенности с миром объединенных, казалось бы, явлений (стихотворные сборники «Ai margini», 1975; «Il colore della malva», 1992; сборник рассказов «Безумная земля» — «Terra matta» 1984). Противоречивое явление «тичинизма» — это также тема последней книги, антологии Альберто Несси «Ярость ветра» («Rabbia di vento», 1986), где собраны высказывания различных швейцарских авторов — ученых, публицистов, деятелей культуры, политиков, поэтов и писателей — о кантоне Тичино и его духовных проблемах. Тичино романтический, Тичино живописный, Тичино туристический, индустриальный, Тичино живой и умирающий, Тичино как «побочный сын Швейцарской Конфедерации» с его духовной раздвоенностью между «гельветизмом» и региональным «тичинизмом» — таков тематический разброс этого сборника, составленного Несси. Книга завершается отрывком из статьи экономиста Мартино Росси о начавшемся в 1930-е годы в Тичино «движении культурного сопротивления». Речь идет о культурном сопротивлении во имя сохранения культурной самобытности Тичино под натиском «северной агрессии». Росси говорит о константах этой культурной самобытности (это географическое и экономическое разделение между пространствами Швейцарии и Италии, языковая принадлежность к итальянскому пространству, политическая принадлежность к гельветическому пространству). Цели «движения тичинского культурного сопротивления» — укреплять экономические и культурные контакты с Ломбардией, объединять усилия тичинцев и итальянских иммигрантов как в Тичино, так и во всей Конфедерации по сохранению культурных традиций языка, по проведению единой образовательной политики, отстаивать права итальянских национальных меньшинств в Швейцарии на экономическую, культурную, социальную и политическую интеграцию с Тичино и права эмигрантов из Тичино на такую же культурную интеграцию с ним<sup>17</sup>.

Озабоченность проблемой сохранности традиций в современной жизни кантона характерна для целого ряда писателей последних лет. Плинио Мартини (Plinio Martini, р. 1923) в своем лучшем романе «Реквием по тетке Доминике» («Requiem per zia Domenica», 1976) создал удивительно яркий образ внешне непривлекательной, чудаковатой и суровой, но внутренне цельной, необычайно честной деревенской женщины-труженицы, настоящей хранительницы старинных нравственных устоев и строгого трудового уклада семьи. Однако этот по-настоящему поэтический образ альпийской крестьянки тетки Доминики выстраивается в сознании героя романа Мартини, горожанина Марко, во время заупокойной мессы по своей умершей тетке. Доминики больше нет, ее племянник Марко, которого тетка воспитывала в деревне и своим примером учила труду и честности, давно покинул деревню. Осталась только память о людях, событиях и традициях прошлого, разбуженная заупокойным церковным пением.

В серии рассказов, вошедших в книгу Сандро Беретты (Sandro Beretta, 1926–1960) «Ветер снизу» («L'aria dal basso», 1983), предстает обыденная жизнь горной деревни, которая еще идет по веками сложившемуся порядку и воспроизводит, как и раньше, самобытный тип крестьянина-горца, однако жизнь эта монотонна, заполнена тяжелым трудом и обрекает крестьянина на одиночество, так как дети делают свой выбор и покидают родные гнезда, а девушки не желают выходить замуж за деревенщину (рассказы «Снегу по колено», «Горсть земли», «Христос не у нас родился»).

Клаудио Нембрини (Claudio Nembrini, 1941) получил в 1988 г. сразу две литературные премии за книгу рассказов «Желтая афишка» («La locandina gialla», 1987). Это тоже автобиографические рассказы — воспоминания о детских годах автора, проведенных в деревне близ г. Беллинцона. Своеобразная сельская романтика горной итальянской Швейцарии, уходящая корнями в далекое прошлое, здесь предстает как феномен давно умерший, не сохранившийся в реальной современности Тичино. Это уже миф, еще способный, правда, возрождаться в памяти жителя кантона при виде сельского пейзажа, кладбища, фотографий, или во сне. Но и в памяти, и во сне, да и в жизни миф о единении современного человека с природой, с миром деревни его детства непрочен; рядом с ним как символ грозящей ему гибели возникает в книге Нембрини образ стихийного бедствия — наводнения и пожара. Миф этот, однако, для героя Нембрини исключительно важен: он жив, он — пусть и непрочный — нужен ему для того, чтобы верно судить о самом себе, о значимости своей личности и смысле своей жизни. Люди, память о которых еще жива, судят героя рассказов

Нембрини — точнее, это он сам задает себе жизненно важные вопросы, надеясь в будущем найти на них ответы, снова и снова оглядываясь на пейзажи сожженного детства.

В современной прозе кантона Тичино обозначился и еще один подход к проблеме швейцарского своеобразия. Речь идет о двух писательницах, которых поиск следов кантональной ментальности вовсе не интересует: взамен нее они предлагают задуматься о психологических казусах современного человека как такового, рассмотреть его духовный мир без учета «локального колорита». Это в большей степени характерно для Анны Фельдер (Anna Felder, р. 1937), уроженки г. Локарно, но живущей в северном индустриально развитом кантоне Ааргау, где работает много италоговорящих «гастарбайтеров». Главная тема творчества А. Фельдер — распад семейных связей и проявление закомплексованности современного человека близ реального, а не мифологизированного «семейного очага» («Ни дождь ни солнце» — «Tra piove e non piove», 1972; «Выселение» — «La disdetta», 1974). Книга рассказов Фельдер «Близкие родственники» («Gli stretti congiunti», 1982) — это серия психологических зарисовок семейных отношений людей, вовсе забывших о своих «корнях». Писательница вносит в эти зарисовки легкую дозу сюрреалистического.

Другая писательница, родившаяся в Цюрихе, но жившая в Локарно, а теперь в Милане — Флер Йегги (Fleur Jaeggy) — создает тонкие психологические наброски, в которых персонажи мучительно селятся разобраться в своей душе, давно лишенной цельности («Ангел-хранитель» — «Angelo custode», 1971). В романе «Блаженные годы муки» («I beati anni del castigo», 1989) речь идет о некоем швейцарском пансионе для девочек, и в построении сюжета угадывается желание автора превратить образ пансиона в своего рода аллегория современной Швейцарии — страны, ставшей уникальным «перекрестком» не только для своих трех культур, но уже и для народов всего мира. В пансионе, о котором повествует Йегги, судьба столкнула на несколько учебных лет итальянку — натуру страстную, богато одаренную душевно, но замкнутую в своем гордом превосходстве над другими, простенькую добродетельную немочку, старательно готовящую себя к замужеству, легкомысленную очаровательную француженку, избалованную своим богатым «папочкой», чья роль в ее жизни до поры до времени таинственно-двусмысленна; сама героиня и рассказчица — девушка без родины, дома и семьи (богатая мать живет в Бразилии, отец-ученый разъезжает по свету и живет в гостиницах); есть еще и негритяночка, дочка какого-то африканского дипломата... Воспоминания главной героини о пансионных по-



другах и годах ученья безрадостны, пронизаны острым чувством душевного дискомфорта; показная заученная сердечность и вежливость в отношениях учениц прикрывают равнодушие, а подчас и откровенную неприязнь их друг к другу. Открытый для детей разных наций, пекущийся о порядке в своих стенах, этот дом-«перекресток» холоден для всех, он так и не становится настоящим домом. За его пределами учениц ожидают разные, по-своему драматичные и уже предугаданные ими самими судьбы, но одинаково холодное, недоброе чувство к пансиону сохранится в памяти у всех.

Лирика, в которой в течение целого столетия первенствовал Фр.Кьеза, долгое время не выбивалась из поэтической колеи, проложенной творчеством мэтра. Однако наряду с поэтами, входящими в одно «созвездие» с Кьезой (Валерио Аббондио, Джузеппе Дзоппи), в лирической поэзии XX в. отчетливо звучит несколько новых самостоятельных поэтических голосов, настроенных на иную, вполне оригинальную тональность.

Это прежде всего крупнейший после Кьезы тичинский поэт Джорджо Орелли (Giorgio Orelli, р. 1921), переводчик лирики Гете на итальянский язык и исследователь творчества Э.Монтале. Лауреат Шиллеровской премии, Орелли дебютировал поэтическим сборником «Ни белое ни фиолетовое» («*Ne bianco ne viola*», 1944). В более поздних сборниках «Час времени» («*L'ora del tempo*», 1962), «Наброски фресок» («*Sinopie*», 1977) и «Дуновения» («*Spiracoli*», 1989) Орелли — выдающийся мастер лирического повествования, для которого характерна избыточная предметность изображаемого мира, вмещаемого иногда в краткие, ритмически «рваные» формы и не лишённого легкого, подчас отмеченного иронией символического подтекста (что заставляет вспомнить поэзию Э.Монтале и Дж.Пасколи). Таково, например, стихотворение «Вечер в Бедрето» — короткая сценка вечерней игры в карты, за которой с порога таверны наблюдают козы:

Salva la Dama asciutta. Viene il Matto.  
Gridano i giocatori di tarocchi.  
Dalle mani che pesano  
cade avido il Mondo,  
scivola innocua la Morte.

Le capre, giunte quasi sulla soglia  
dell'osteria,  
si guardano lunatiche e pietose  
negli occhi,

si provano la fronte  
con urti sordi.

«Sera a Bedreto». Из сб. «L'ora del tempo»

(Дама есть, да крыть ее нечем. А вот и Дурак. / Кричат игроки в таро. / Из их тяжелых рук / выпадает богатый мир, / скользит неминуемая смерть. / А козы, собравшись на самом пороге таверны, / бессмысленно и скорбно / пялят глаза друг на дружку / и бодаются / с глухим стуком.)

Для позднего Орелли характерна и форма большого лирического повествования в классическом размере 11-сложника (или александрийского стиха, гекзаметра и даже — в сб. «Дуновение» — в жанре ритмизированной прозы). Характерно стремление поэта усложнить приемы своего поэтического письма, сочетать его, в частности, с сугубо непоэтическим языком житейской повседневности: вкрапления скрытых цитат из Данте или Монтале, изощренные сравнения и латинизмы уживаются с лексикой газеты, просторечиями (диалектизмами, неологизмами, галлицизмами):

Chi nel mezzo del giorno rincasa  
tardi abbastanza per cogliere voci  
di chi sta desinando o ha già mangiato,  
gli chiede una ragazza da un muretto  
«Che ur a in?», dalla u alla i  
quasi come in Vergilio o nel Folengo:  
«barathrum oculis»; e la i della massaia  
che forse litiga col marito,  
«Diù Diù» (dopo un silenzio, «crepa»),  
trafigge anche più in dentro, mentre due fidanzati  
(lei col grembiule della fatica)  
parlano basso andando su e giù per la strada vicino alla fabbrica.

«Nel mezzo del giorno». Из сб. «Sinopie»

(Кто в полдень возвращается домой / так поздно, что слышит голоса / тех, кто еще обедает или уже поел, / у того девчонка, сидя на каменной ограде, / и спрашивает: Che ur a in?, и «у» переходит в «и», / почти как у Вергилия или у Фоленго: / «barathrum oculis»; и точь в точь как у хозяйки, / когда она, к примеру, ругается с мужем, приговаривая / «Diù Diù» (и, помолчав, добавит «чтоб ты сдох»), / это «и» пронзает тебя, как меч, а в это время двое обрученных / (она в фартуке, отлучилась с работы) / тихонько беседуют, прохаживаясь по дороге вдоль фабрики.

Стихотворение «В полдень».)

Еще дальше отходит от традиционной линии тичинской поэзии Фабио Пустерла (Fabio Pusterla, р. 1957 в Мендризико). «Неизреченная ярость, выношенная в клоаке» — так определил сам поэт эмоциональный нерв своих стихов (сборники «Уступка зиме» — «Concessione all'inverno», 1985; «Bocksten», 1989; «Ниже сада» — «Sotto il giardino», 1990; «Вещи без прошлого» — «Le cose senza storia», 1994; «Танец смерти» — «Danza macabra», 1995). Корни его творчества уходят скорее в экспрессионизм Бенна и Тракля, чем в итальянскую или тичинскую поэтическую традицию. «Клоака» современного индустриального технизированного мира рождает в воображении поэта видения эсхатологической катастрофы, в которой гибнут цивилизация, язык и сама вечная природа. Ключевой образ, предстающий в первых же строках сборника «Уступка зиме» (стихотворение «Скобки»), — каменная твердыня Альп разрушается, уступая эрозии, которая прорезает в горах ущелья; туда устремляются бешеные потоки воды, и вот уже огромные камни отрываются от вершин и катятся с грохотом на равнины, изъязвляя землю пустотами пещер и колодцев, заваливая ручьи и превращая их в болота; в таком Новом Мире отомрет и нужда в языке, ибо людям нечего будет утверждать и не в чем будет никого убеждать, и от всего языка «останутся только скобки, вводные слова и междометия, они-то и будут фундаментом завтрашнего дня» («Le parentesi»). «Глубинный ужас» перед неминуемой тотальной катастрофой воплощается в макабрических видениях: из озера, омывающего уютные курортные окрестности Лугано с сентиментальными названиями Парадизо, Каприно и Каваллино (Рай, Козлик, Жеребенок), однажды ночью поднимутся «они» — не найденные спасателями мертвецы-утопленники — и овладеют городом, чтобы «все перевернуть и напоследок зачернить гудроном ветки и смолистые деревья».

В соответствии с постмодернистской поэтикой игры Пустерла охотно «играет» в разных поэтических регистрах, и впечатление абсурдности и пугающей обезличенности распадающегося мира может рождаться из сочетания обыденных наблюдений и вполне конкретных ситуаций с шокирующе мрачными, ироническими или гротескными образами (вроде политиков-насекомых в стихотворении «Heteroptera») или с загадочно многозначительными суждениями, переключающими внимание читателя в универсально-надбытийный план. Таково, например, ироническое стихотворение «На отмену преподавания древней истории в школах Тичино» (Ассурбанипал «с немим клинописным отчаянием») изрекает загадочное: «Думаю, что уже слишком поздно пытаться избежать несчастья», и затем смотрит сквозь пески вокруг своей Ниневии в

пустоту веков). Цикл «Тринадцать картин (или даже больше)» посвящен больнице. Здесь «глубинный ужас» пациента, ожидающего операции, ощущается в напряженном внимании поэта к мельчайшим деталям больничного антуража и к вполне безобидным словам и действиям персонала; они, однако, обретают у Пустерлы отчетливый леденящий душу подтекст благодаря эпитетам и метафорам, акцентирующим соседство со смертью («*si prega di seguire il bianco spettro*», «*la linda cataratta del trapasso*», «*anche il colore viene disinfettato, disammorbato, devitalizzato*»), и прямым аллюзиям, как, например, в 11-м фрагменте цикла:

Chiesto un libro di Benn (*Morgue*): è questo,  
dunque, che avviene realmente?  
Eh?

(Попросил книгу Бенна («Морг»): вот, значит, / как на самом деле это происходит? А?)

Сборник «Уступка зиме» заканчивается стихотворением «Птица додо» («*Il dronte*»), где варьируется эсхатологическая тема начального стихотворения «Скобки». Но здесь катаклизм, который привел к исчезновению целого природного мира — царства базальта, застывшей лавы и кораллов, где могла прятаться от ветров и приливов вымершая потом бескрылая птица додо, — вызван уже не природной стихией, а наступлением цивилизации: «слепые стены» ее кораблей, парусов, знамен, мачт, грохот якорей, сверкание подзорных труб, сахарные плантации на месте лесов «раздавили» пугливого пленника острова, а его место в новом мире, «кривляясь», заняли крысы, летучие мыши, хамелеоны и пауки.

Трагическая легкость, даже незаметность перехода границы между жизнью и смертью — тема многих стихотворений сборников «*Bocksten*» и «*Вещи без истории*» («*E spesso dormiran con un cadavere*», «*Cap Taillat*», «*Sabato a Sintra*»). Обломок скалы, швыряемый волнами моря («*Cap Taillat*»), одинокий голубь, который летает «в воображаемой пустоте» улиц в поисках солнца и ветра и, столкнувшись с автомобилем, становится комочком окровавленных перьев («*Sabato a Sintra*»), — образы-символы всей поэзии Ф.Пустерлы. Драматической картине мира созвучны невротическая ритмика и намеренная неряшливость лексико-грамматической структуры стиха у Пустерлы: он упрямо пренебрегает рифмой и устойчивым размером, часто пишет одними инфинитивами, нервно переходит с итальянского на французский или немецкий и рвет свои поэтические циклы на малые фрагменты союзами «И» или

«А», с которых поэт, словно торопясь что-то добавить к сказанному прежде, начинает почти каждое стихотворение.

Италоговорящие районы «трехязыкого» кантона Гриджони (Граубюнден) оставались и в XX в. периферийной зоной Швейцарии, еще более замкнутой, чем кантон Тичино, в своей региональной проблематике. Особенностью этой проблематики было более ошутимое влияние культур германской и ретороманской, так как немецкоязычные и ретороманские земли составляют значительную часть Гриджони. Италяязычная литература этого кантона развивалась, может быть, не столь интенсивно, как в Тичино, но также внесла в швейцарскую литературу XX в. некоторые самобытные мотивы<sup>18</sup>.

Так, священник из долины Поскьяво Феличе Менгини (Felice Menghini, 1909–1947) получил известность как переводчик стихов немецких поэтов начала XX в. Георге, Гофманстала и Рильке («Il fiore di Rilke», 1945), а также Эшила, Сапфо, китайских поэтов. Его собственная задушевная лирика (сборники «Простые вещи» — «Umili cose», 1938; «Parabola e altre poesie», 1944; «Открытие» — «Esplorazione», 1946) передает умиротворенное состояние духа верующего человека, который ведет беседу с самим собой, созерцая привычный пейзаж, небо или цветок и находя в них символы вечного божественного начала:

Sta fermo come specchio il lago alpino  
non aqua azzurra e non occhio celeste,  
non idillio montano per le feste  
vane di chi non sente qui il divino

silenzio della terra. Un pellegrino  
verso l'eterno e l'uomo che con veste  
di pastore contempla le foreste  
rispecchiarsi nel lago cilestrino.

Con lui pecore immobili: non sai  
se sian più vive quelle che più bianche  
dei ghiacci stanno intorno al pio pastore,

o quelle nel lago vedi stanche  
di pascolare. Tutto è fermo e vai  
tu solo, vento, e porti odor di fiore.

«Sonetto». Из сб. «Esplorazione»

(Недвижно, словно зеркало, альпийское озеро, / оно не голубая вода и не небесное око, / не горная идилия для пустых радостей / тех, кто не слышит здесь божественной / тишины земли. Как стран-

ник / в вечности, человек в куртке / пастуха смотрит, как леса / отражаются в небесно-голубом озере. / С ним его неподвижные овцы: и неясно, / какие живее — те ли, что, белее льдов, окружают набожного пастыря, / или те, которых видишь в озере, уставших / щипать траву. Все недвижимо, только / один ты, ветер, носишься, подхватив аромат цветов.

Сонет. Из сб. «Открытие».)

С Р.-М.Рильке поэта Менгини роднит любовь к форме сонета, но в поздний период своего недолгого творчества он отдавал предпочтение форме духовного гимна или небольшой поэмы (цикл «O salutaris hostia» из неоконч. сб. «Poemetti sacri»).

Крупнейший поэт кантона Гриджони Ремо Фазани (Remo Fasani, р. 1922, в Мезокко) в одном из стихотворений характеризовал самого себя как «швейцарца по родине, ломбардца по языку, итальянца (флорентийца) по культуре и еще немножко немца (Гельдерлин) и китайца (Ли Бо)» (стихотворение «Сон»). Преподаватель итальянской литературы в университете Невшателля, Фазани написал несколько литературоведческих исследований о Данте и Мандзони, является автором очерков о проблемах швейцарского многоязычия («De vulgari ineloquenzia», 1978; «La Svizzera plurilingue», 1982) и переводчиком классической немецкой поэзии на литературный итальянский и на диалект, употребляемый жителями горного Гриджони (сборник переводов «Da Goethe a Nietzsche», 1990). Стихи Фазани стали появляться с 1940-х (1945 — год выхода первого сборника со знаменательным заглавием «Чувство изгнания» — «Senso dell'esilio»). В 1987 г. Фазани объединил свои поэтические сборники 1940–1980-х в однотомник «Стихи (1941–1986)». В 1990-е годы появились еще книги стихов «Место на земле», «Малый дневник», «Нравственные сонеты» и «Ветер с Малоджии» («Un luogo sulla terra», 1992; «Giornale minimo», 1993; «Sonetti morali», 1995; «Il vento del Maloggia», 1997).

Значительная часть стихов Фазани написана в форме рифмованных или нерифмованных четверостиший (форма, заимствованная у китайских поэтов, которых в XX в. многократно переводили в Европе, а в Швейцарии в 1940-е годы перевел Дж.Дзоппи). Но в целом Фазани относится к формальной стороне стиха достаточно вольно. Наряду с четверостишием у него встречаются секстины, но предпочтение он отдает более крупной форме со свободной строфикой, иногда с прихотливой системой внутренних или концевых рифм, сочетающихся с нерифмованными строками. Первые поэтические сборники пронизаны элегически-созерца-

тельным настроением и, как правило, представляют собой лирический отклик на «события» в жизни родной поэту горной природы: снегопад, заморозок, приближение весны, наступление ночи, вечернюю зарю, крик ястреба, лай собак, выстрел или эхо чьего-то голоса, раздавшегося далеко в долине:

Quando sulla campagna posa il tedio  
e non sai dove, di brughiera o selva,  
si leva interminabile un latrato  
e uno sparo si perde in lontananze  
d'eco tra i monti: allora si risveglia  
e mortalmente, un attimo, rivive  
l'infanzia appartenuta alle pinete,  
alle formiche, al balsamo di resine:  
ignari giorni e che nessuno ha visto.

«Ricordo». Из сб. «Senso dell'esilio»

(Когда на деревню опускается тоска / и ты не знаешь, откуда — с вересковой пустоши или из леса — / доносится нескончаемый лай / и выстрел замирает отдаленным / эхом среди гор, тогда-то пробуждается / и, словно смертный перед кончиной, на мгновение оживает / детство, что отдал ты сосновым рощам, / муравьям, смолисто-му аромату, — / невинные дни, которых никто другой не видел.

Стихотворение «Воспоминание».)

Позднее, начиная со сборника «Здесь и сейчас» («Qui e ora», 1969, опублик. 1971), поэзия Фазани все чаще откликается на события гражданского, социального и политического значения. В поле его лирического размышления включаются, например, негативные стороны строительства автострады через родные горные долины и деревни: эта «утилитарная дорога» разрушает гармонию пейзажа и вековой покой деревенской жизни:

E si rovescio

nella valle, lungo i poveri, straniti villaggi, il fiume-  
serpente di macchine, d'autocarri e d'autotreni:  
il diporto e il traffico affamato  
di mezza Europa.

.....  
E tu, mio padre: una vita intera  
hai faticato per comprarti, stanza  
dopo stanza, da parenti prossimi e lontani  
(destino, eredita dei poveri), una casa  
da dirsi tua.....

.....E la senti  
tremare, la vedi quasi  
cadere oncia a oncia, la tua vecchia casa,  
a ogni urto dei pesi massimi lanciati in piena corsa,  
e poi la romba infernale di motori e motori,  
che ti mangia ancora la voce se ti lamenti.  
E tu, mia madre, che senti e vedi tutto questo, e non dici nulla.

(И ринулся / в долину, вдоль бедняцких растерянных деревенек, поток — / змея легковушек, грузовиков и трейлеров: / все ради забавы и скудной торговли / с половиной Европы.

.....  
И ты, отец, целую жизнь / трудился, чтоб каморку за каморкой / выкупить у ближних и дальних родственников / (вот судьба, наследство бедняков) дом для себя, / такой, чтоб можно было называть его своим...  
.....

И вот теперь ты чувствуешь, как он дрожит, ты почти видишь, / как сантиметр за сантиметром осыпается твой старый дом / всякий раз, как его сотрясают летящие на полной скорости машины-тяжеловозы, / к тому же адский рев бесчисленных моторов / заглушает голос, когда ты сокрушенно протестуешь. / Ты же, мама, все видишь и слышишь, но не говоришь ни слова.

Стихотворение «Шоссейная дорога»).

Вместе с жителями кантона Фазани заявил решительное «нет» проекту сооружения глубоководного искусственного бассейна в Мезольчине для захоронения радиоактивных отходов. Он опубликовал в 1983 г. небольшую поэму из восьми фрагментов, озаглавленную «Долина Сан Джакомо» («Pian San Giacomo»), по названию долины, где прежде была ферма, окруженная лесистыми горами, среди которых шумели водопады, в чистейших потоках резвилась форель, и все существовало в привычном единстве — птицы, звери, коровы, люди. Эта поэма — ностальгический «взгляд из будущего», в котором ад пришел на место идиллии:

Vogliono fare del Pian San Giacomo,  
prima, una ronda di bolgia infernale,  
poi, dopo questo, un luogo du scagliare  
le loro frecce avvelenate,  
le frecce della peste... peste atomica...  
la peggiore che mai sia stata...  
Ma qui la poesia finisce.  
Qui comincia la prosa. E forse nulla.

«Pian San Giacomo», VIII



(Из долины Сан Джакомо они хотят сделать / сперва кольцо из адских злых щелей, / потом сделают место, чтобы сваливать туда / отравленные стрелы, / стрелы чумы... атомной чумы / страшнейшей из всех, какие только были... / Но тут кончается поэзия. / Тут проза начинается. Или, может, Ничто.)

В 1980-х годах Фазани вернулся к лаконичной форме четверостишия. Два больших цикла «Сорок четверостиший» и «Еще сорок четверостиший» (1983 и 1985) разворачиваются как дневник мимолетных мыслей, воспоминаний, ассоциаций, навеянных то книгой («Божественной Комедией», «Обрученными» Мандзони), то всплывшим в памяти именем или событием (иногда личного, иногда социального плана), то фразой или стихом (например, из Гельдерлина), то созерцанием пейзажа (восхода луны над озером) или звучанием музыки. В этих своих поэтических мыслях, заключенных в четыре рифмованных или нерифмованных строки и помеченных определенной датой, Фазани постоянно возвращается к всеобъемлющим бинарным философским понятиям «жизнь и смерть», «мгновение и бесконечность», «прошлое и будущее».

Non è ancora d'ogni giorno sera,  
la vita è sempre lì che attende e prega,  
se anche pare che ormai sia alla fine,  
e lì che chiama in ogni variazione.

«Es ist noch nicht aller Tage Abend».  
Из сб. «Altre quaranta quartine».

(Еще не наступил последний вечер, / жизнь еще здесь, она и ждет и молит, / хоть кажется тебе: уже настал конец, / она все здесь, зовет тебя на все лады.

Стихотворение «Еще не наступил последний вечер».)

«Европейским италоязычным поэтом» нарекла критика поэта и прозаика Грицко Машьони (Grytzko Mascioni, р. 1936 в Вилла Тирано на границе Гриджони и Италии, жил в детстве в кантоне Гриджони). Известный культурный деятель современной Швейцарии, Машьони работал на итальянском радио и телевидении в Лугано, был президентом Ассоциации писателей Итальянской Швейцарии, в 1992–1996 гг. руководил Институтом итальянской культуры в Загребе. Первые поэтические сборники 1950–1960-годов вошли в книгу Машьони «Стихи. 1952–1982» («Poesie. 1952–1982»), напечатанную в Милане в 1984 г. с предисловием известного итальянского поэта Марио Луци. В 1990-х годах вышло еще три поэтических сборника Машьони («La vanità di scrivere», 1992; «Zoo d'amore», 1993; «Ex Illyrico Tristia», 1994).

В своих стихах Машьони погружается в мир собственных интимных воспоминаний («Del tuo seno», «A dire degli addii») или отдается игре прихотливых ассоциаций, в которых скупые реалии современного контекста (группа римских студентов-повстанцев 1968 г., собравшихся на площади Навона; вооруженная милиция на продуваемых ветром улицах осеннего Дубровника в истерзанной войной Югославии) пропущены сквозь сугубо эстетический «фильтр» и накладываются на литературные образы других эпох: студентка-римлянка напоминает поэту мужественных героев-антифашистов Васко Пратолини, а осенняя грусть в осажденном Дубровнике пробуждает память о тоскливых посланиях Овидия — и Машьони не только вставляет в текст реминисценции из его поэзии (в том числе и на латыни), но стилизует свое стихотворение, воспроизводя ритм, близкий гексаметру, и строй образов и даже фраз:

Grandi respiri ha il mare di novembre  
quando la bora estenuata il glauco  
petto ricurvo libera dal morso  
del suo ansare furioso: *et pauca tibi  
verba committo* dai quartieri in armi  
della stagione torpida che serra  
le milizie stremate da una dura  
legge di guerra.

«Il dono di una spina».

Из сб. «Ex Illyrico Tristia», 1993

(Тяжко вздыхает ноябрьское море, / когда северный ветер, устав, выпускает / его бирюзовую впалую грудь из пасти / своего яростного рыка: *et pauca tibi / verba committo* от вооруженных кварталов, / от оцепенелого времени года, которое сжало / обессилевших ополченцев в жестоких / объятьях закона войны.

Стихотворение «Дар сердечной тоски».)

Налет «ученой» стилизации во многих стихотворениях Машьони очевиден не менее, чем его любовь к мифологическому образному материалу: в стихотворении «Единорог» сказочный зверь предстает как традиционный символ чувственной любви; стихотворение «Игольчатый остролист» («*Lanceolate aghifortni*») — перечень лечебных трав, каждая из которых имеет свою «мифологию», в том числе и та, что «пишет наше мужество и бережет нас от зла»; «Подобный богам...» и «Луна ушла» — это вольные переводы из Сапфо, чье имя с древности воспринимается как символ неразделенной любви (греческий колорит тут усилен

тем, что поэт приложил к переводам тексты греческого оригинала).

Проза Машьони — своего рода продолжение его стихов: она тоже далека от кантональной проблематики и лишена того «гельветического» колорита, который столь явственно присутствует в творчестве других писателей итальянской Швейцарии (в первую очередь, Тичино). Можно сказать, что Машьони увлекает задача выявить в самосознании своих современников не его местную «гельветическую», а общеевропейскую первооснову. Античная мифологическая или интернациональная литературно-сказочная тематика варьируется в его книгах «Клеопатра и одна ночь» (1981), «Пек» (1996), «Смерть кота» (1996), романизированных биографиях «Сафо с Лесбоса» (1981), «Кожа Сократа» (1991), очерках «Греческое зеркало» (1980) и «Море бессмертных» (1991), радиодраме «Ведьма Орсина, неподвластная смерти» (1982). В 1996 г. был написан роман «Ночь Аполлона» («La notte di Apollo»), получивший престижнейшую в Италии литературную премию Стрега. Это своего рода «реконструкция» мифа об Аполлоне, которую осуществляет «поток сознания» протагониста — старого, одинокого писателя, утомленного разъедающей творческую душу неудовлетворенностью, ностальгией по уходящим силам и избытком разнородной информации исторического, философского и литературного характера. Он отправляется в морское путешествие по островам Греческого архипелага и по Греции, чтобы самому увидеть те места, которые мифы и легенды (а также комментарии разных эпох) связывают с жизнью и земными деяниями Аполлона и с поклонением древних этому богу — воплощению вечно юной красоты и одновременно суровой рациональности, безжалостной силы, мстительного коварства. Впечатления от путешествия, фрагменты легенд, мифов и ученой полемики вокруг них, мысленные дискуссии с учеными и литераторами разных времен, — все это выстраивается в сложную картину самопознания разочарованного во всем современного рационалиста-интеллекта, причем эта частная современная история вписывается у Машьони в символически-вневременную параболу человеческой судьбы как таковой. Именно она-то и реконструируется в романе из элементов мифологической «истории» Аполлона — из рассказов о его рождении, возмужании, великих деяниях и предательствах, увлечениях и разочарованиях, о славе, всеобщем поклонении и, наконец, о том, чего не предвидел даже светоносный разум Аполлона — о постепенном угасании могущества и полном исчезновении бога из памяти людей («наступлении бесконечной ночи»).

Литература италоязычных швейцарских земель формировалась вокруг несомненно преобладающей региональной темы. Писатели Тичино первыми заинтересовались самобытностью природы своего кантона, его исторических судеб, его обычаев и культуры. Эта самобытность стала мыслиться с течением времени как залог приобщения региональной литературы к общему процессу, залог обретения ею «швейцарского» самосознания. На протяжении XVIII–XX вв. перспективы этой региональной самобытности и возможности обретения ею «швейцарского» качества выделялись по-разному, причем в Тичино несколько иначе, чем в итальянских областях Гриджони. За два века существования швейцарской литературы на итальянском языке одновременно с формированием понятия о культурно-исторической самобытности италогворящих областей Швейцарии сложился язык образов, способных воплотить сложность и внутреннюю противоречивость этого понятия. Автобиографизм, документальность, мотив возвращения к прошлому, обращение к образам детства, отчетливая нравственная ориентированность — вот общие константы италоязычной литературы Швейцарии, и особенно литературы кантона Тичино. Так же, как и конкретность, внимание к мелочам жизни, они сложились постепенно и в полной мере проявились с того момента, когда к писателям пришло прочное сознание того, что они являются носителями итальянской культурной традиции и одновременно — писателями Швейцарии. А историческая и культурная «особость» итальянских земель Гриджони сказалась в более выраженном стремлении их литераторов, не отказываясь от принципа автобиографизма и интереса к прошлому, подчеркнуть общечеловеческие и общеевропейские (христианские, мифологические) составляющие гельветизма.

<sup>1</sup> Одно из подтверждений мы видим в названии сборника материалов упомянутого выше юбилейного симпозиума в Лугано: «Le quattro letterature della Svizzera nel secolo di Chiesa». Atti del simposio di studi per i cento anni di Francesco Chiesa. Lugano, 10–13 giugno 1971. Lugano, 1975.

<sup>2</sup> Chiara P. Cent'anni come un giorno // Le quattro letterature della Svizzera... P. 1446.

<sup>3</sup> Об этом суждении Дж.Папини напомнил, в частности, Э.Фалькви в выступлении на упоминавшемся выше симпозиуме. Falqui E. Chiesa e i poeti d'oggi // Le quattro letterature della Svizzera... P. 141.

<sup>4</sup> Calgari G. Storia delle quattro letterature della Svizzera. Milano, 1958. P. 380.

<sup>5</sup> Falqui E. Op. cit. P. 141. Также см.: Bonalumi G., Martinoni R., Mengaldo V.P. Cento anni di poesia nella Svizzera italiana. Locarno, 1997. P. 53–54.

<sup>6</sup> Ссылаясь на Арминию Яннера (*Janner A. Scrittori della Svizzera italiana*. Bellinzona, 1936), об этих корнях ранней поэзии Къезы говорят и авторы названной выше антологии «Cento anni di poesia nella Svizzera italiana» (см. с. 8–9, 41–52).

<sup>7</sup> Суждение Монтале приведено, в частности, в антологии «Cento anni di poesia...» (с. 8).

<sup>8</sup> *Ibid.* P. 47.

<sup>9</sup> *Calgari G.* Op. cit. P. 407.

<sup>10</sup> *Soldati M.* Scrittore d'un particolare realismo // *Le quattro letterature della Svizzera...* P. 149.

<sup>11</sup> *Orelli G.* Svizzera italiana. Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi. Brescia, 1986. P. 21; *Agliati M.* Chiesa nella vita del Ticino // *Le quattro letterature della Svizzera...* P. 166–173.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> О прозе итальянской Швейцарии XX в. см.: *Orelli G.* Op. cit.; *Calgari G.* Op. cit.

<sup>14</sup> *Vuilleumier M.* Immigrati e profughi in Svizzera. Profilo storico. Zurigo, 1987. P. 86–110; *Per conoscere la Svizzera italiana.* Ciclo di 16 conferenze organizzate dall'Associazione Cultura Popolare di Balerna. Lugano, 1985. P. 39–59.

<sup>15</sup> О современной швейцарской италоязычной лирике см. цитированные выше антологии: *Orelli G.* Svizzera italiana; *Bonalumi G., Martinoni R., Mengaldo P. V.* Cento anni di poesia nella Svizzera italiana.

<sup>16</sup> Суждение С.Бьянкони приведено в кн.: *Nessi A.* Rabbia di vento. Bellinzona, 1986. P. 49–58. Также см.: *Per conoscere la Svizzera italiana.* P. 109–117.

<sup>17</sup> *Rossi M.* Un «movimento di resistenza» del Ticino? // *Nessi A.* Rabbia di vento. P. 317–321.

<sup>18</sup> О писателях и поэтах италоязычных земель Гриджони см.: *Scrittori del Grigioni italiano. Antologia letteraria / A cura di Antonio e Michele Staube.* Locarno, 1998.

## РЕТОРОМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX в.

Ближе к концу XIX в. в незыблемой до того установке ретороманских писателей на охранительность, на сохранение в неизменном виде родного языка и культуры, а, значит, и унаследованных патриархальных устоев, на воспевание нравов и обычаев, веками оберегавшихся от чуждых влияний в горных долинах Граубюндена, начинают появляться первые, пока еще едва заметные трещины. Намечаются робкие поначалу попытки не только более глубокого проникновения в усугубляющиеся год от года проблемы ретороманского народа, но и более выразительного воплощения этих проблем в слове, использования возможностей реликтового языка в художественном осмыслении тех сдвигов, которые несла с собой новая эпоха и которые хотя и с опозданием, но неотвратимо давали о себе знать в самых отдаленных, казалось бы, наглухо отгороженных горами от «остального мира» уголках Ретии.

Писатели в подавляющем большинстве еще прочно связаны с традицией и ни на шаг не отступают от унаследованного круга тем, мотивов и формальных приемов, но постепенно выясняется, что уже не они определяют лицо ретороманской словесности. Центр тяжести в литературной самоидентификации народа смещается в сторону писателей, тяготеющих к поиску новых изобразительных средств и способов образного освоения меняющейся на глазах действительности. Этим писателей волнует уже *не только* проблема сохранения самобытности (хотя по остроте она и сегодня на первом месте), но и то, как примирить непримиримое, как найти компромисс между милой сердцу стариной и новыми веяниями, разрушающими вековой общинный уклад, как научиться жить в этом стремительно обновляющемся мире.

Если в XIX в. только протестантский Энгадин и католическая Сурсельва могли похвастаться значительными образцами литературного творчества, то в XX в. уже все пять наречий ретороманского — сурсельвское, сурсельвское, сурмиранское, верхнеэнгадинское и нижнеэнгадинское — присутствуют на литературной арене и соревнуются друг с другом в богатстве и значительности

литературной продукции. Каждый из трех основных диалектов — энгадинский (или ладинский), сурсельвский и сурмиранский — дал на рубеже веков крупного по ретороманским масштабам писателя. Это соответственно Пейдер Лансель, Джан Фонтана и Александр Лоцца. Все они еще остаются в русле традиционной литературы, но каждый по-своему уже намечают пути ее обновления. «Без знания их творчества невозможно ни понять, ни оценить ситуацию в современной ретороманской литературе»<sup>1</sup>.

Несомненно, самый крупный из них — Пейдер Лансель (Peider Lansel, 1863–1943). Поэт, переводчик, неутомимый собиратель фольклора и ладинского литературного наследия, лингвист, владевший всеми четырьмя языками Швейцарии, он поднял планку художественной взыскательности на небывалую для ретороманской словесности высоту. Его мягкие, слегка меланхоличные стихотворения (он написал их немногим более двухсот) отличаются тонким ритмическим рисунком, богато нюансированной образностью и повышенной чувствительностью к душевным движениям. Он оттачивал свое мастерство, переводя Гёте, Гейне, немецких романтиков, Шпиттелера, Ницше, Леопарди, Лермонтова, Э.А.По (благодаря Ланселю знаменитый «Ворон» звучит и на ладинском наречии). Почти каждое свое стихотворение он переделывал по нескольку раз, очищая язык от итальянизмов и германизмов, добываясь чистоты звучания и безукоризненного единства формы и содержания.

Первый сборник стихотворений «Примулы» («Primulas», 1892) еще несет на себе следы влияния Гюго, которого Лансель изучал и переводил в молодые годы. Но уже в сборнике «Янтарное ожерелье» («La cullana d'ambras», 1912) неповторимая внутренняя музыка, музыка души поэта звучит в унисон с шумом ветра, раскатами далекой грозы или едва слышным журчанием ручья у подножия холма св. Пейдера в Сенте, недалеко от дома поэта:

Inguotta nu rumpa	Ничто не нарушит
la pasch da quist ura;	природы молчанья;
l'aual chi schuschura	ручья бормотанье —
es l'unica vusch...	единственный звук... <sup>2</sup>

Последний прижизненный сборник «Старая чернильница» («Il vegl chalamer», 1927), куда вошли переработанные стихотворения из прежних книг и новые переводы, лишь подтвердил уровень мастерства поэта, поднявшегося к высотам европейской поэзии своего времени. Лансель как бы задал тон и тональность ретороманской поэзии на XX век. Вместе с тем он до конца оставался защитником культурного наследия и этнической идентичности ре-

тороманцев. Его призывы «Не хотим быть ни итальянцами, ни немцами, хотим оставаться ретороманцами» («Ni Talians, ni Tudais'chs, Rumantschs vulain restar») и «Будем хранить свое наследие, как другие народы хранят свое» стали руководством к действию для последующих поколений ретороманской творческой интеллигенции.

В отличие от Лансея, родившегося в Пизе, где у его отца было коммерческое предприятие, и проведшего молодые годы в Италии, Джан Фонтана (Gian Fontana, 1897–1935) испытал сильное влияние немецкоязычной культуры и начинал писать по-немецки, но вскоре перешел на сурсельвский вариант ретороманского и остался ему верен до конца своей короткой жизни. Фонтана — один из самых плодовитых ретороманских писателей. Он писал стихи и прозу, создал несколько драматических произведений, но только в жанре новеллы поднялся до уровня европейской повествовательной прозы и, подобно Ланселю в поэзии, задал этот уровень отечественной литературе. В новеллах Фонтаны преобладают трагические мотивы. Пожалуй, впервые в ретороманской литературе он заговорил о конфликте поколений и поднял голос в защиту свободного в своем выборе индивида, против непререкаемого отцовского авторитета и нерушимости патриархальных устоев (новелла «Советник Жион Флури» — «Mistral Gion Fluri», 1935). В его новеллах деревенская община выступает оплотом спокойствия и устойчивости только внешне, тревога и беспокойство, неуверенность и страх, разрушительные силы накапливаются в душах людей и однажды находят выход в их поступках и страстях, причем этот вулканический выброс ненависти, жадности или страха происходит всегда на фоне природных катаклизмов (сход лавины, наводнение) или вторжения посторонних людей, нарушающих размеренную жизнь общины. В новелле «Бургомистр Вальдеи» («Il president da Valdei», 1933) таким чужеродным элементом выступают цыгане, заполонившие деревню и вызывающие всплески ксенофобии. Бургомистр убежден, что деревня должна принадлежать только ее коренным обитателям, но не находит поддержки у многих односельчан: иммигранты — люди, как правило, богатые, а в деревне царит бедность. Парни женятся на девушках из других регионов, в замкнутый некогда мирок проникают новые обычаи, вызывая яростное сопротивление бургомистра. Однажды ночью он поджигает дом, в котором живут цыгане, пожар уничтожает всю деревню и самого бургомистра. Старое не сдастся без борьбы, новую жизнь придется начинать с нуля, на пепелище.



Фонтана умеет показывать, как нарастают негативные эмоции, как они, прежде чем найти выход в действии, прорываются в снах, в ночных кошмарах. Реальное и ирреальное переплетаются, ожидание катастрофы определяет тональность его прозы, лейтмотивами которой выступают облака, ночные тени, мрачные мысли о бренности земной жизни.

Фонтана — первый ретороманский поэт, опубликовавший при жизни стихи о любви не только к родине, к ее прошлому, к своим землякам, но и к женщине. Кажется странным, но факт: Пейдер Лансель, переживший в молодости любовную трагедию, так и не решился опубликовать свою лирику интимного свойства; рукопись цикла «Засохшие цветы» («Fluors sechadas») была обнаружена только после смерти поэта. Фонтана решился — и обогатил ретороманскую лирику поэтическими документами проникновенной исповедальной силы. Высказывалось мнение, что в поэзии, которую Фонтана называл «тенью небесной мысли», он достиг даже больших высот, чем в новеллистике<sup>3</sup>.

Пейдер Лансель был коммерсантом, Джан Фонтана учителем, Александр Лоцца (Alexander Lozza, 1880–1953), первый значительный писатель сурмиранского языкового региона Ретии, представлял еще одну довольно распространенную среди ретороманских писателей *основную* профессию — он был францисканским монахом и католическим патером в маленьком высокогорном селении. Лоцца хорошо знал классическую итальянскую литературу, так как провел молодые годы в монастыре капуцинов в Генуе. Он даже пробовал писать стихи по-итальянски. К творчеству на родном сурмиранском наречии он обратился поздно, в пятидесятилетнем возрасте, писал стихи, новеллы, короткие рассказы, пьесы на библейские сюжеты, регулярно печатался в ежегоднике «Наша земля» («Igl noss Sulom»), но известность обрел только тогда, когда получил первую премию за слова нового национального гимна «Белый крест на красном фоне» («Crousch alva sen fons cotschen»).

В жизни Лоцца был страстным охотником, и это его увлечение косвенно сказалось на его творчестве. Лоцца не только восторженный, временами меланхоличный певец родной природы, он ее тонкий и внимательный наблюдатель. Точно охотник дичь, он выслеживает и запечатлевает в точном и сочном слове игру света и тени, переливы красок, замысловатые узоры и очертания скал и ущелий. Но не меньше, чем к природе, поэт привязан к людям, к землякам, души которых он умеет читать так же внимательно и чутко, как и следы, оставленные на горных тропах животными. Как и подобает францисканскому монаху, он в общинных кон-

фликтах всякий раз оказывается на стороне сирых, убогих, обделенных судьбой. В новелле «О чем шепчет старая сосна» («Quegl tg'igl schember vigl sfarfoglia»), в зарисовках из «Дневника охотника» («Diari d'en chatscheder») сатирическому осмеянию подвергаются не только деревенские богатеи, удачливые предприниматели и даже священники, больше интересующиеся бенефициями, нежели душами паствы, но и основной герой ретороманской литературы — «суверенный крестьянин», который, по мнению Лоццы, давно уже перестал таковым быть. В изображении деревенской общины, крестьянского патриархального уклада Лоцца близок Джану Фонтане, но в поэзии отличается от спокойного, уравновешенного Ланселя интенсивностью лирического переживания, буйством красок и живостью темперамента.

Все трое хотя и считаются «отцами-основателями» современной ретороманской литературы, но как явления рубежные занимают промежуточную позицию между литературой XIX и XX вв., а в собственно стилевом отношении не выходят за рамки традиционного повествовательного искусства. Их считают своими учителями и традиционалисты, и «модернисты». К первым относится довольно большая группа писателей, среди которых должны быть названы Джиагген Митгель Уффер (Giatgen Mitgel Uffer, 1883–1965), Жион Нот Спеньяс (Gion Not Spengnas, 1888–1972) и Мен Раух (Men Rauch, 1888–1958). Раух был бардом, он исполнял свои песни, написанные в фольклорном духе, часто юмористические и сатирические, под гитару. В конце 1940-х годов он организовал странствующее кабаре «Маслобойка» («La Panaglia») и вместе с группой таких же энтузиастов выступал во многих городах и весях Швейцарии. Не чурался Раух и драматического искусства. Его пьеса «Песня свободы» («Chanzun da la liberta», 1952) ставилась в ретороманских городах и селениях при большом стечении народа. Сюда же можно причислить автора новелл и стихотворений о крестьянской жизни Сепе Модеста Ная (Sep Modest Nay, 1892–1945), собирателя и издателя народных песен Тумаша Дольфа (Tumasch Dolf, 1889–1963), Артура Кафлиша (Artur Caflich, 1893–1967). Главное в текстах этих авторов — не художественная структура, а забота о сохранении языка, культуры и образа жизни ретороманцев.

Но и те писатели, которые ищут новые формы художественного воплощения проблем современной Ретии, вряд ли могут соревноваться с художниками крупных европейских стран — соседей Швейцарии. То, что для ретороманской литературы кажется модернизмом или авангардизмом (о более поздних философско-эстетических категориях речи пока не идет), для Европы давно прой-

денный этап. В ней нет имен общешвейцарского масштаба, нет своего Келлера, Фриша, Дюрренматта, Рамю, Къезы. И все же ретороманская литература — явление отнюдь не примитивное, в ней находит отражение — причем, как будет показано ниже, — в достаточной усложненной, даже изошренной форме то, что волнует, тревожит и забавляет жителей этого клочка земли<sup>4</sup>.

А проблемы, с которыми сталкивается ретороманская литература, достаточно специфичны. И главная заключается, пожалуй, в том, что в Ретии нет единого (как, скажем, в Каталонии) языка — ни разговорного, ни письменного. Когда, например, встречаются носители двух основных говоров — ладинского и сурсельвского, они общаются на немецком. Угроза германизации, усилившаяся после введения обязательного образования в объеме народной школы, в которой преподавание ведется на немецком языке, встретила противодействие и вызвала тенденцию роста национального самосознания. Но создается парадоксальная ситуация: число ретороманских писателей постоянно растет, но столь же неуклонно сужается круг тех, кто способен получать удовольствие от чтения книг на родном языке. Давление даже не немецкого, а швейцарских диалектов немецкого усиливается год от года. Если в первые десятилетия XX в. ретороманцы пользовались при общении со своими земляками из Цюриха или Берна верхненемецким языком (те и другие изучали его в школе как иностранный), то после 30-х годов, когда немецкий стал символом духовного экспансионизма со стороны могущественного северного соседа, жители алеманских кантонов все чаще отказываются преодолевать языковой барьер, говорят на диалекте и наталкиваются на раздраженное непонимание швейцарцев, для которых родной язык французский, итальянский или ретороманский — их школьный немецкий для общения на этом уровне не годится. Ретороманцы, правда, легче усваивают «швицердюч», так как слышат его не только на улице, в общественных местах, но и дома (радио, телевидение). Не будем забывать, что ретороманцы в своем родном кантоне Граубюндене составляют меньше четверти населения (а всего их в Швейцарии меньше одного процента, примерно 50 тысяч человек). Практически все ретороманцы вырастают двуязычными, причем их родной язык оттесняется на второй план не только в высоких сферах (искусство, философия, религия), но и в повседневном общении. Попытки искусственно создать единый ретороманский язык на основе унификации всех пяти говоров, некое подобие ретороманского эсперанто, предпринимающиеся с конца XIX в. вплоть до настоящего времени, пока не приносят ощутимых результатов. Культурная, духовная разобщенность —

константа не только общешвейцарского, но и собственно ретороманского языкового и литературного контекста.

Борьба ретороманского меньшинства за выживание осложняется тем, что оно не имеет, так сказать, «тылового прикрытия» в культурах соседних стран. В отличие от трех других ответвлений, питающихся соками единого ствола «материнской» культуры — немецкой, французской и итальянской, ретороманцы могут рассчитывать только на самих себя. Собственно, это даже не ответвление, а всего лишь крохотное вкрапление на карте европейской культуры, настолько маленькое, что его, бывает, не замечают и сами швейцарцы, не говоря уже о народах других стран.

В таких условиях ретороманские прозаики, поэты, драматурги, публицисты поневоле становились в первую очередь хранителями языкового богатства, доставшегося в наследство от предков. Лишь немногие могли (и могут) писать то, к чему лежит душа. Большинство занимается переводами, составлением учебных пособий, сочинением материалов для радио и телевидения и сценариев все еще распространенных театрализованных представлений, приуроченных к религиозным праздникам и годовщинам исторических событий. Федеральные власти оказывают им материальную поддержку, заметно возросшую после того, как в 1938 г. в результате всенародного референдума ретороманский был признан четвертым национальным языком Швейцарии.

У каждой языковой группы Ретии есть свои издательства и периодические издания. На сурсельвском наречии дважды в неделю выходит «Романская газета» («Gasetta romontscha»), на ладинском — тоже дважды в неделю — «Ладинский листок» («Foegl ladin»), носители сутсельвского говора читают газету «Родительский дом» («La Casa Paterna»). Есть и другие периодические издания — календари, журналы, ежегодные альманахи, в которых регулярно печатаются стихотворения и рассказы ретороманских авторов. Попытки писателей отойти от культивируемой в этих изданиях «литературы родного угла» и модернизировать арсенал художественных приемов все еще наталкиваются на сопротивление читателей, в большинстве своем не терпящих никаких новшеств. Дело в том, что ретороманцы литературу на родном языке предпочитают читать в зрелом и пожилом возрасте: она для них своего рода возвращение в детство, встреча с самыми ранними впечатлениями жизни; молодежь удовлетворяет свою любознательность чтением «модных» европейских писателей — немецких, французских, итальянских. Высокие научные и эстетические требования к своим авторам предъявляет, пожалуй, только журнал «Анналы» («Annalas»), в котором печатаются не только художественные

произведения, но и работы по лингвистике, истории культуры и т.д.

Ретороманское литературоведение находится в зачаточном состоянии и опирается на сугубо ознакомительный подход к своему предмету. Из наиболее значительных трудов в этой области следует назвать раздел о ретороманской литературе в «Истории четырех литератур Швейцарии» Гвидо Кальгари, монографию Габриеля Мютценберга «Судьба ретороманского языка и литературы», очерк Леца Уффера «Ретороманская литература Швейцарии» в книге «Современные литературы Швейцарии», изданной Манфредом Гштайгером, а также работу Иза Камартина «Современная ретороманская литература в Граубюндене. Интерпретации и интервью»<sup>5</sup>. И.Камартин первым отказался от поверхностно-ознакомительного подхода и положил начало более глубокому рассмотрению ретороманского литературного процесса, проявляя интерес не только к темам, сюжетам и мотивам, но и к структуре художественного текста. Лучшим способом ознакомления с этой литературой, считает И.Камартин, было бы издание наиболее значительных и интересных текстов с параллельными переводами на немецкий, французский или итальянский языки и с соответствующими комментариями, но такой путь пока недостижим, так как ретороманские говоры очень трудно поддаются более или менее адекватному переводу<sup>6</sup>.

Ощутимый толчок к обновлению ретороманской словесности во второй половине XX в. дали сатирические книги Рето Карача (Reto Caratsch, 1901–1978) «Возрождение патагонцев» («La renaschentscha dals Patagons», 1949) и «Комиссар в зеленом галстуке» («Il commissari dalla cravata verda», 1953). Журналист, корреспондент «Нойе цюрхер цайтунг», он долгое время жил в Париже, впитал в себя насмешливый «галльский дух», усвоил французскую элегантность стиля, обрел широту взгляда на проблемы собственного народа. Под именем «патагонцев» он изобразил ретороманцев, иронизируя над их самодовольным патриотизмом, боязнью всего нового и неистребимой тягой к самоизоляции. За упорством защитников «ретороманского культурного наследия» в консервации старых форм жизни и способов ее отражения в искусстве он разглядел лицемерие людей, отстаивающих узко партийные, клановые интересы, и заговорил об этом в полный голос, обращаясь прежде всего к молодежи и ратуя за открытость ретороманской культуры веяниям времени.

Первым призыв Карача услышал Тони Хальтер (Toni Halter, 1914–1986), сурсельский учитель, обращавшийся в своих расска-

зах и романах преимущественно к молодежи, но избегавший приемов литературы «для детей и юношества». Изображая конфликт между индивидом и общиной, личностью и социальным окружением, он не встает однозначно на ту или иную сторону, предпочитая показывать душевную неустроенность выбитых из накатанной жизненной колеи маргиналов, отщепенцев, тщетно пытающихся снова «вписаться» в привычный социум. Состарившийся батрак Себастиан, герой одноименной новеллы («Fumelg Bistgaup», 1946), теряет работу, которой он занимался всю жизнь, и мучительно переживает свою незащищенность в этом, казалось бы, таком устойчивом мире. Конюх из Грейны («Il cavale della Greina», 1960) тоже оказывается на распутье, так как деревня и долина, где он жил и работал, должны исчезнуть под водой из-за строительства плотины. Юноша Марко Курдин, центральный персонаж романа «Каумсура» («Caumsura», 1967), отправляется из Цюриха, где живут его родители, в горы к родственникам, чтобы излечиться от астмы, ухаживает за скотом на альпийском пастбище Каумсура, приобщается к крестьянскому труду, выздоравливает. Наблюдая за тем, как клонится к закату полюбившийся ему старый уклад жизни, он мечтает остаться здесь навсегда, хочет, чтобы и родители вернулись из города на родину. Но его мечтам не суждено сбыться. Его отправляют учиться в Дисентис, ретороманский город, убеждая, что крестьянское хозяйство — дело бесперспективное и что есть более надежные профессии — школьный учитель, священник, гостиничный служащий. Юноше придется жить с травмой в душе, с хорошо знакомым каждому ретороманцу ощущением, что впереди его ждет неизвестность.

Неоднозначную позицию в борьбе старого и нового занимал и Йон Семадени (Jon Semadeni, 1910–1981), по преимуществу драматург, писавший также и прозу. В повести «Заповедный лес» («La Jugada», 1967) использована древняя легенда о наказании за любое вторжение в лес, защищающий деревню от снежных лавин. Но лес, как и человек, смертен, он стареет, дряхлеет и уже не способен выполнять свою защитную функцию. Однако находящаяся в плену мифа община не разрешает омолаживать лес и возводить в нем защитные сооружения. Слепое следование древним поверьям мстит за себя, приближает роковую минуту катастрофы. Семадени, используя технику сюрреалистического письма, воспроизводит страхи, видения и кошмарные сны лесника в ночь перед сходом лавины. Он то просыпается, то засыпает снова, пока грохот лавины не заставляет его вместе с женой и детьми спасаться бегством. Семадени отдает себе отчет в том, что его манера непривычна для воспитанного на традициях ретороманского чита-

теля. «Но она соответствует его внутреннему миру. Во сне, в полудреме и в момент пробуждения раскрывается душа человека»<sup>7</sup>.

Однако Семадени, как и подавляющее большинство его собратьев по перу, отнюдь не безоговорочный сторонник прогресса. «Я убежден, что сохранение того, что досталось в наследство, для культуры важнее, чем погоня за новациями. Внутренняя устойчивость, стабильность — жизненно необходимое свойство культуры. Polemica с новыми идеями и требованиями времени, так называемая война поколений придают чрезмерно застывшим традициям способность к приспособлению, — писал он, отвечая на адресованные ему вопросы Изо Камартина. — Традиция и прогресс — две противостоящие друг другу силы, два полюса. В их магнитном поле прорастает сквозь поколения культура. Полный разрыв с традициями означает закат культуры со всеми вытекающими отсюда духовными последствиями»<sup>8</sup>.

О необходимости с уважением относиться к наследию пишет Флурин Дармс (Flurin Darms, р. 1918), священник по основной профессии, один из крупных мастеров ретороманской прозы, переводчик на сурсельвский произведений Толстого, Лагерлеф, Камю. Он тоже обращается к коллективному опыту народа, воплотившемуся в сказках, легендах и поверьях, пытается поставить его на службу современному человеку. Его точка зрения наиболее полно проявилась в сборнике рассказов «Средь диких скал» («Sut il Pinut», 1972). Средь диких скал, на крутых склонах заготавливает сено и дрова герой рассказа, давшего название всему сборнику. Жена уговаривает его перебраться на более удобный и безопасный участок, такая возможность имеется, но он не хочет ни от кого зависеть, любит риск и острые ощущения. Отправляясь в горы, он в очередной раз поссорился с женой. Дармс в сложном потоке сознания воспроизводит мысли и переживания молодого горца и его оставшейся дома жены. Она вспоминает о древнем поверье, которое гласит, что доверие жены к мужу оберегает его от опасностей, и раскаивается, корит себя за упрямство. Крестьянин и в самом деле со связкой дров в руках срывается со скалы, но невредимым скатывается в ущелье — его спасло доверие одумавшейся жены.

В рассказе «Учитель фехтования» («Il meister dalla spada») речь идет о том, как был украден большой сыроваренный котел — символ единения людей маленькой общины. Люди свято верили, что окружающие деревню горы стоят на страже их интересов, но допустили несправедливость по отношению к ни в чем не повинному «незаконнорожденному» ребенку, и горные духи отомстили им за это, позволив вору украсть котел с помощью обиженного

судьбой и людьми пастушонка. Горы оберегают только тех, кто не совершает дурных поступков. Жители деревни одумываются — и котел возвращается на место.

Дармс любит воссоздавать мир через детское восприятие. В рассказе «Встреча с оленем» («Sentupada cul tshieriv») он использует для передачи смутных ощущений подростка в кризисный период возмужания достаточно сложную повествовательную структуру.

Примечательно, что в прозе католического патера нет лобового морализаторства. «Я могу только рассказывать истории, больше ни на что я не претендую, в крайнем случае, я подвожу читателя к проблемам, но никогда не решаю их за него»<sup>9</sup>.

Ситуацию, в которой оказались ретороманцы в XX в., Дармс не воспринимает как исключительную. Ретороманцы для него — часть всех угнетаемых, притесняемых, вытесняемых из привычной жизни в неизведанное. «Наша судьба и наша борьба обретают почти символический характер для всех остальных»<sup>10</sup>. Дело не в угрозах извне, а в опасности, нависшей в индустриальном обществе потребления над «человеческим» в человеке. Как художник может этому противостоять? Только рассказывая о человеке, о его взаимоотношениях с природой, о его душевном состоянии, только внушая ему мужество жить и веру в то, что не все еще потеряно, считает Дармс.

Критическую дистанцию к прошлому сохраняет Жион Деппазес (Gion Deplazes, р. 1918), автор поэтических и прозаических сборников, романов и радиопьес. Как и патер Дармс, школьный учитель Деппазес тоже старательно избегает прямых нравовучений, хотя основная профессия, казалось бы, должна побуждать его к этому (у ретороманцев нет своих высших учебных заведений, поэтому писатели-педагоги могут быть только школьными и гимназическими учителями). Деппазес любит помещать своих героев в промежуточную зону между «здоровым» патриархальным и «больным» современным миром. Центральный мотив творчества Деппазеса — проблема вины и то, как допущенная человеком ошибка (отступление от нравственной нормы) рано или поздно сказывается на его судьбе. Так происходит с героиней романа «Мариэтта» («Marietta. Suolpa u destin», 1951), подзаголовок которой так и переводится — «вина или судьба». Такой же удел ожидает героя повести «Горькие губы» («Levzas petras», 1960; в 1976 вышла в немецком переводе), сюжетом отдаленно напоминающей роман Макса Фриша «Номо Фабер»: стареющий крестьянин влюбляется в юную соседку, которая оказывается плодом



греха его молодости. О преступлении и наказании идет речь в романе «Страсти Христовы» («Passiun», 1963). Простоватого деревенского парня чуть ли не силой заставляют исполнять роль Христа в традиционном театрализованном представлении на библейскую тему; после спектакля его находят мертвым в собственной постели; дело следствия — выяснить, была ли смерть естественной или насильственной, Деппацеса же интересует не детективный сюжет, а вина общины, вынудившей безобидного, душевно неустойчивого человека погружаться в чуждый ему мистический мир великих страданий и страстей.

Сходный круг мотивов разрабатывается в романах «Орлиное гнездо» («La Borgia dil tschess», 1964) и «Бегство» («La scappada», 1972). Последний написан в необычной для ретороманской литературы форме дневника, причем дневника скорее литературного, как его культивировали Макс Фриш или В.М. Диггельман, нежели интимного. Перед читателем предстает деревенский «чудик», маргинал, каких немало в литературе Швейцарии, особенно немецкоязычной, нетипичный крестьянин, который не трудится в поте лица на земле, а скромно живет тем, что сдает свой участок в аренду. У Джахена Джузеппа Далинью (так зовут крестьянина) есть хобби — он увлекается звездным небом. Односельчане называют его «звездочетом», что на деревенском языке означает «непрактичный человек», «человек, достойный презрения». Джахен обращает внимание на сообщение в прессе, что спутник Плутона сошел с орбиты и устремился к солнцу, решает, что на своем пути он непременно столкнется с Землей, и ставит об этом в известность односельчан. То, как ведут себя люди в ожидании «конца света», напоминает сходную ситуацию в романе Ш.-Ф.Рамю «Если солнце не взойдет». Они объаты страхом и неуверенностью. Но светопреставление так и не наступает, и обозленные крестьяне изгоняют лжепророка из деревни. Джахен спасается от преследования на летнем пастбище в горах и там в ожидании неминуемого апокалипсиса (в это он верит несокрушимо) заканчивает начатый ранее дневник.

Джахен — внимательный наблюдатель деревенской жизни. От его глаз не укрывается, что ретороманская деревня агонизирует. Мелкие крестьянские хозяйства становятся нерентабельными, молодежь уходит в города, распадаются семьи. Старики цепляются за привычный распорядок жизни, не принимают никаких новшеств, молодые, наоборот, одержимы новациями, к чему бы они ни вели. Когда на выборах бургомистра побеждает ставленник молодежи, начинается спекуляция землей, в деревне появляются иностранные рабочие, строят себе коттеджи богатые люди из дру-

гих кантонов, возникает напряженность между ними и местными жителями. Деревня оказывается во власти конъюнктуры, местный священник приспособливает церковную утварь к новым запросам, молодой бургомистр попадает в зависимость от спекулянтов недвижимостью. Скорее всего, к следующим выборам настроение изменится, и к власти снова придут традиционалисты. Но процесс распада неостановим. «Вместе с нашим поколением умирает старый мир, — утверждает Деллацес. — Мы перепрыгиваем из патриархального крестьянского мира через век индустриализации в технологический век, который нуждается в новых сюжетах, новых методах работы, новых общностях — и находит их. Но все еще остается человек, общечеловеческое и “слишком человеческое”. Судьбы людские “вечны”»<sup>11</sup>.

Это «общечеловеческое» проглядывает сквозь типично ретороманские судьбы героев романа. Автор дневника, за которым угадывается сам писатель, хорошо знает деревню. В романе много выразительно выписанных типов. Мишенями сатирических выпадов Деллацеса служит и старое, и новое, и те, кто цепляется за привычное, и безоглядные «новаторы». Решать, что в каждом отдельном случае лучше или хуже, выбирать собственный образ жизни предоставляется читателю.

Однозначнее, чем Деллацес или Дармс, осуждает цепляние за старое Тео Кандинас (Theo Candinas, р. 1929) — один из самых острых критиков ретороманской действительности. Он, правда, к «прогрессу» тоже относится с подозрением, но, понимая тщетность попыток остановить его неумолимую и все убыстряющуюся поступь, говорит о необходимости приспособливаться к нему. Кандинас — мастер короткого рассказа, прошедший школу Мопассана, Борхерта и Бёлля. В сборниках рассказов «Сети птицелова» («Els latschs dil naucli», 1963), «Раскаленные угли» («Burnida», 1965), «Надрезы» («Entagls», 1974), в романе «Истории Джiona Барлака» («Historias da Gion Varlac», 1975) он повествует о том, как новшества вторгаются в жизнь ретороманца, чаще всего крестьянина, как по этой причине меняется его мироощущение, отношение к природе, к окружению, да и к своей собственной персоне. Он снимает с образа крестьянина характерный для прежней литературы налет мистификации, глянец непогрешимости. Сквозь «надрезы», символизирующие перемены, переломы в жизни, он пытается заглянуть внутрь вещей и явлений, не удовлетворяясь описанием того, что лежит на поверхности. В рассказах сборника «Надрезы», озаглавленных «Бегство» («La fuigia»), «Лошадь Ангела» («Il cavagl digl Angel»), «Земля вертится» («La tiara semova») он изображает крестьянина без прикрас и романтического флера.

Его интересует борьба ретороманца с временем и с самим собой — то, как он держится за старое и вынужден приспособляться к новому, что он приобретает и что теряет в этой борьбе. Саркастическая насмешка, резкий, временами шокирующий язык, сатирические эскапады выдают в Кандинасе «ангажированного писателя» 1960–1970-х годов. Но его ангажемент — не столько политического, сколько общегуманистического свойства, «ангажированность сердца», как выразился бы Макс Фриш. «То, что я пишу на ретороманском, — чистая случайность. Мое призвание и моя судьба — в моей ангажированности, — заявляет Кандинас. — Она — часть моей внутренней структуры и моего характера. Пробиваться к самой сути вещей и людей, обнажать их истинное лицо — это и есть моя ангажированность. Познание существенно — кусочек пути к истинной человечности»<sup>12</sup>. Ретия для него — модель мира, пробный камень, которым он испытывает человека на человечность. Сатирический пафос Кандинаса, иногда слишком прямолинейный, направлен против лицемерия и фарисейства, против табу и «священных коров», каких еще немало пасется на склонах ретийских гор. Больше критик, чем бытописатель, он хочет проверить, насколько пригодны для нынешнего дня унаследованные формы жизни. Он снабжает вопросительным знаком то, что воспевали, об исчезновении чего скорбели и продолжают скорбеть его предшественники и многие современники.

Кла Бирт (Cla Biert, 1920–1981), крупнейший ретороманский прозаик XX в., в молодости сотрудничал с театральной труппой «Кулиса», пел, аккомпанируя себе на гитаре, в кабаре «Маслобойка», где выступали Мен Раух и Йон Семадени, учительствовал. Став известным писателем, читал лекции о ретороманской литературе в университетах Цюриха и Лозанны. Бирт в первую очередь новеллист, автор нескольких сборников рассказов, среди которых следует назвать книги «Ежевика» («Amuras», 1956), «Сырые дрова» («Laina verda», 1957) и «Горное сено» («Fain man», 1969). Как и большинство других ретороманских писателей, Бирта интересует трудный процесс приспособления крестьян к новым формам жизни. Молодой крестьянин из новеллы «Черная ежевика» («Amuras pairas») отказывается от любви ради доставшегося ему в наследство клочка земли. Но это решение дается ему с огромным трудом. Примерно такой же сюжет положен в основу романа «Поворот» («Mudada», 1962; название можно перевести и как «перемена», «перелом»): молодой крестьянин никак не может подыскать себе жену из местных, никто не хочет брать на себя тяжкий труд по хозяйству. В конце концов, спутницей его жизни соглашается стать датчанка — она убеждает собравшегося

покидать родные места парня не делать этого и готова делить с ним горести и радости крестьянской жизни. Этот роман (переведенный в 1976 г. на немецкий язык) — целая энциклопедия ретороманской жизни. И в романе, и в своих рассказах Бирт изображает своих героев в переломные моменты их биографии. «Кла Бирт показывает своих героев там, где открываются ими чаще всего не замечаемые тайны и готовится переход на новую ступень жизни: на пороге от малолетства к детству, от детства к юности, от человека-одиночки к человеку общественному, каждый раз на пороге новой жизни»<sup>13</sup>.

Конфликт поколений — один из лейтмотивов прозы Бирта. В новелле «Мишени», опубликованной на русском языке<sup>14</sup>, воссоздается столкновение между стареющим тираном-отцом и взрослеющим, жаждущим утвердиться в жизни сыном. Задержавшись на уроке музыки, юный Пейдер нарывается на гнев отца:

«А вот и господин пианист явился, в чистеньких ботиночках! Думает, что я буду делать грязную работу за него и за его детей.

Пейдер хотел что-то сказать, но глаза сара Джозуэ уже налились кровью, он размахнулся и с такой силой ударил Пейдера по лицу, что тот отлетел в сторону и шлепнулся в навозный желоб. Лошадь в стойле испуганно вскинулась и противно заржала. Нотные тетради вылетели из портфеля и упали в навозную жижу. Пейдер не заплакал. Он встал на колени, собрал измазанные навозом листки, взял в свободную руку портфель и, не говоря ни слова, поднялся на ноги. Потом посмотрел на отца и буркнул:

Ты мне за это заплатишь»<sup>15</sup>.

Теперь сару Джозуэ, подсмотревшему, как упорно тренируется на чердаке сарая сын, бросая нож в мишень, придется жить в постоянном страхе и ждать расплаты.

Бирт писал прежде всего для своего народа и хотел быть им услышанным. Издав роман, он с плетеной корзиной за спиной ходил из селения в селение, из дома в дом и продавал книгу землякам. Иного способа пробиться к их умам и сердцам у него не было.

Но Бирт — не только рачительный хозяин духовного наследия отцов, не только хранитель литературного очага своего народа. Он еще и смелый новатор, реформатор ретороманской прозы. Он стал писать о ретороманцах, как никто до него, — без игривой велеречивости гида по музею раритетов, с искренним любопытством к людям и тревогой за их судьбы, с желанием выяснить причины трагического поворота в жизни ретийского населения Граубюндена. Причины оказались одинаковыми для всех языковых частей Швейцарии, да и не одной только Швейцарии. Они — в

цивилизационных кризисах, в растущей разобщенности людей, в дегуманизации человека, условиями жизни понуждаемого уходить от себя самого или, наоборот, вступать в схватку за себя с анонимными и вездесущими силами зла. Перечисляя проблемы современного мира, которые он воспринимает как свои собственные, Кла Бирт называет загрязнение окружающей среды, религиозные конфликты и войны, терроризм, периодически обостряющийся молодежный рессентимент, современное «великое переселение народов» и т.д.

Прозе Бирта присущ игровой элемент. Играя со словом, перебирая заложенные в нем возможности, писатель ищет нужный ритм фразы, пытается расслышать «внутреннюю музыку» слова, которая помогает добраться до сути явления. Но этого, считает он, мало. «Помимо фантазии, жажды точного слова и умения обращаться с языком необходимо еще кое-что, а именно: потребность занимать определенную позицию, нападать, хвалить, насмехаться, смеяться, чтобы потом не пришлось плакать... Писатель должен уметь думать. Все значительные художники были еще и мыслителями. Художник мыслит предметно. Предметы, формы, движения — видимый смысл мысли»<sup>16</sup>.

О том, как водоворот европейских и мировых исторических событий все сильнее втягивает в свою стремнину привыкших жить как бы на «обочине истории» ретороманцев, меняя привычки, внося коррективы в менталитет, заново формируя вкусы и пристрастия, в том числе эстетические, свидетельствует творчество не только рассмотренных выше, но и ряда других писателей. Из этого ряда должны быть названы Донат Кадруви (Donat Cadruvi, р. 1923), издавший несколько сборников стихотворений, рассказов и повестей и переведший на сурсельвский «Пасторальную симфонию» Андре Жида и «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери; Эндри Спеша (Hendri Spescha, р. 1920), знаток и певец средневековой истории Сурсельвы, автор исторического романа «Сарацины идут» («Ils Saracens vegnan», 1974); ладинские прозаики Дури Гауденц (Duri Gaudenz, р. 1929) и Маргарита Уффер (Margaritta Uffer, р. 1921) и мн. др.

Все упомянутые выше прозаики писали и пишут на своих языках, надеясь, что их сочинения станут достоянием более широкого круга читателей благодаря переводам не только на другие языки Швейцарии (такие взаимопереводы осуществляются под патронажем федеральных инстанций в рамках «серии СН», т.е. Confoederatio Helvetica), но и на другие ретороманские диалекты. В 1970-е годы вышли сборники «Ладинская проза в переводе на сурсельвский» («Prosa ladina en versiun sursilvana») и «Сурсельв-

ская проза в переводе на ладинский» («Prosa surselvana in versiun ladina»). Роман сурсельвского автора Тео Кандинаса «Истории Джиона Барлака» вышел в переводе на нижнеэнгадинский. Но такие взаимопереводы с ретороманского на ретороманский редки и не могут считаться выходом из тупиковой языковой ситуации, сложившейся в кантоне Граубюнден. Видимо, поэтому Флурин Спеша (Flurin Spescha, р. 1958) не оставляет надежды на сведение региональных говоров в единый национальный ретороманский письменный язык. На таком «языке из реторты» (автор назвал его «граубюнденским») написан его роман «Огонь и пламя» («Fieu e flomma», 1993), вызвавший далеко не однозначные отклики литературной общественности. Тем не менее, роман включен в обязательный список литературы для ретороманской средней школы. Акции в пользу создания единого ретороманского языка продолжаются.

Со второй половины XX в. начинается интенсивный процесс обновления поэзии. Она, как и проза, «европеизируется», разрабатывает новые темы и мотивы, новые формы и приемы поэтического освоения современного мира, но при этом не отказывается и от художественного опыта отцов и дедов, пытается «вписать» этот опыт в лирическую парадигму XX в. Поэтические сборники издавали и продолжают издавать многие мастера прозы — Флурин Дармс, Донат Кадруви, Тео Кандинас, Эндри Спеша, Дури Гауденц, однако «чистых» поэтов или поэтов по преимуществу в Граубюндене (как, впрочем, и в любой другой стране) значительно меньше, чем прозаиков. Это прежде всего Андри Пеер и Луиза Фамос.

Ведущее место среди ретороманских поэтов XX в. занимает Андри Пеер (Andri Peer, 1921–1985), писавший на нижнеэнгадинском диалекте. В молодые годы он вдоль и поперек исходил свой край, был каменщиком, мостил дороги, крестьянствовал, закончил кантональную гимназию в Куре, слушал лекции Эмиля Штайгера в Цюрихе, некоторое время жил и учился в Париже, где увлекся Бодлером, Рембо и Малларме. Но не только ими: неизгладимое впечатление на него произвела поэзия Лорки, Элиота, Бенна. После недолгого периода ученичества Пеер решительно вступил в пору зрелости. Наболевшие проблемы индивидуально- и общественного бытия современного ретороманца побудили поэта к обновлению всего арсенала изобразительных средств. Творчески используя богатства энгадинской поэзии, ее тем и мотивов, ритмики и метрики и отказавшись от привычных способов организации стиха, Пеер существенно обогатил традиционную

поэтику и доказал, что социальные и духовные проблемы маленького народа можно воплощать современными средствами, не утрачивая при этом национальной специфики. Лирические миниатюры Пеера свободны от поэтических условностей, от какой бы то ни было патетики; их отличает насыщенность мысли и смелость художественных решений. Никто до него в ретороманской литературе не писал так о любовном свидании:

Рука в твоих волосах  
Бычий рог  
увенчанный лавром

Сердце трепетной птицей  
в чаше твоих ладоней

Уха морскую раковину  
снова волной прибило  
к влажному побережью  
шепота твоего

(«Свершенье», пер. Н.Сухачева)<sup>17</sup>

Точность и строгость мысли сочетаются в его стихах с неповторимым своеобразием лирической интонации. Для передачи малейшего оттенка настроения поэт находит единственно верное типично ретороманское по колориту выражение, понятное, однако, не одним только ретороманцам. Как каменщик подгоняет кирпич к кирпичу, так и Пеер подгоняет слово к слову, стараясь, чтобы между ними не было зазоров. Его стихи так плотно сбиты, что их не в состоянии расшатать ни сложная ассоциативная образность, ни нервная путаница ритмов, ни отсутствие знаков препинания.

Европейская образованность органически сопряжена у Пеера с верностью родному краю и энгадинскому языку. Сконденсированные в энергии слова древние поверья находят выражение в тяге поэта к мифологизации пейзажа: опоясанные ледниками горы напоминают сказочных богатырей, в журчании ручья чудится смех резвящейся русалки, а шорох ветвей выдает притаившегося в чаше фавна. Но Пееру чуждо идиллическое любование патриархальной стариной. Его поэзия полна тяжелых раздумий. Угроза, нависшая над родным языком, определяет тональность его лирики. Трудное прощание с дорогим, но неотвратно уходящим прошлым, ибо «неизбежное стряслось», передано в сонете «Крыльцо»:

Хранит дыханье дедовского дома  
У входа потемневшая ступень  
Под песни старины светлеет день  
Лучам на ощупь дверь твоя знакома

Проходят годы под раскаты грома  
Морщины трещин в дереве как тень  
Былых забот и скрадывает темь  
Крестин и свадеб память в их изломах

Когда-то предков древние поверья  
И божества домашнего уюта  
Благословили добрый знак над дверью

Но вот и неизбежное стряслось  
Прощания печальная минута  
Крыльцо насквозь промокшее от слез

(Перевод Н.Сухачева)<sup>18</sup>

Но печаль поэта светла. В стихотворениях, вошедших в сборники «Сновидения» («Sommis», 1951), «Взмахи крыла» («Battudas d'ala», 1955), «Под знаком Стрельца» («Suot l'insaina da l'archer», 1960), «Прогалины» («Clerais», 1963), «Дикое поле» («Il champ sulvadi», 1975), «Знаки» («Insainas», 1984), много света, солнца, сияния. Поэт замечает, как «под песни старины светлеет день», как «свет просеивается сквозь сито ветвей», как «светлеет в дуновенье ветра воды серебро», как «свет таинственный гаснет в мерцании глаз, вспыхнув в сумерках искрой». Живое, чистое слово поэта учит одолевать мрак.

«Мои стихи, должно быть, похожи на оклики в застывшем языковом ландшафте, — говорил Пеер. — Но это в той или иной мере свойственно каждому серьезному лирику. Они, кроме того, еще и своеобразный, воплощенный в слове протест против мира торгашества и поверхностного прагматизма. Каждое серьезное стихотворение заново очищает и заставляет струиться засоренные источники языка»<sup>19</sup>. Чуткий к слову художник, он упорно прокладывал свою тропку среди лавин и обвалов, потрясающих жизнь и культуру его земляков. Поэтический голос Андри Пеера созвучен не только современным исканиям в лирике, но и — что не менее важно — трудной и драматичной судьбе ретийского народа.

В отличие от плодовитого, пробовавшего свои силы и в прозе, и в искусстве перевода, и даже в драматургии Пеера, рано ушедшая из жизни Луиза Фамос (Luisa Famos, 1930–1974) оставила после себя только два тонких томика стихотворений: «Мгновения» («Mumaints», 1960) и «Встречи» («Inscunters», 1974). Ее лири-



ческие зарисовки поражают интенсивностью и предельной сжатостью поэтического высказывания. Короткая, лаконичная фраза, разбитая на словесные фрагменты, не нуждается ни в рифме, ни в ритме, ни в особом строфическом оформлении, она — посредник между мирами, проводник от земного к вечному, от конкретного к вневременному и абсолютному, к Богу:

<b>Sunasoncha</b>	<b>Колокольный звон</b>
Vers saira	Под вечер
Cur sunasoncha	Когда колокольный звон
Rebomba tras cumun	Обрушивается на деревню
Tuot dvainta nouv	Все рождается заново
La prada e 'ls chomps	Луг и поля
La jassa e 'l balcun tort	Улочка и угловой балкон
Suot la pensla	Под водостоком
Il gnieu da rangulinas	Ласточкино гнездо
La saiv da l'uert	Садовая ограда
E l'aua dal bugl d'larsch	Вода в колодце
Tuot dvainta nuov	Все рождается заново
Fa cha dvaintan nouvs	Сделай чтобы заново
Eir no	Родились и мы

(Из сборника «Мгновения») <sup>20</sup>

Фамос варьирует всего несколько «вечных» мотивов — время года, день и ночь, утро и вечер, любовь, расставание, встреча — встреча не только с родными местами после долгой или недолгой разлуки, не только с близким человеком, но и с божественным откровением. Ретороманское своеобразие сохраняется разве что в скупых и строгих контурах характерных пейзажей, все остальное — общечеловеческое.

Еще меньше локальных примет в стихотворениях Джиона Чарнера (Gion Tschärner, р. 1933), школьного учителя, а потом протестантского пастора, явно тяготеющего, подобно Курту Марти, к «конкретной поэзии»:

<b>Igl vegliet</b>	<b>Старик</b>
se par pitgogna	по крутой тропе
va 'l	поднимается
cuur sulet	одинокий
schi strac	усталый
a stancel	согбенный
igl vegliet	старик

se par pitgogna	на крутой тропе
nign	неоткуда
ca gidass	ждать помощи
agl vegl	старик
ca trembla	что плетется дрожа
pass par pass	шаг за шагом

amiez pitgogna	одолев тропу
sea 'l	присел
par pussar	отдохнуть
igl vegl	старик
par betg ple	чтобы никогда уже
sa salzar	не встать <sup>21</sup>

В стихотворениях сборников «Тетя Стина» («L'onda Stegna», 1976) и «Происшествия» («Schibetgs», 1978) Чарнер, подобно своим соотечественникам Ойгену Гомрингеру или Курту Марти (тоже, кстати, протестантскому священнику), экспериментирует со словом, остраивает расхожие поэтические приемы, высмеивает «поэтизмы», не упускает возможности поэтически выражаться над традиционными способами поэтического выражения чувства. Это уже авангардистская поэзия, почти ничем не отличающаяся ни по форме, ни по содержанию от подобных опытов в других европейских странах.

Новая ментальность ощущается в стихах энгадинца Кло Дури Беццолы (Clo Duri Bezzola, р. 1945), которого местные проблемы если и интересуют, то только во вторую очередь. Куда важнее для его экололитической ориентации то, что волнует широкую европейскую — и не только европейскую — общественность: «законные в бетон города, оскверненная природа, гнет потребительского общества, ошибки в воспитании детей»<sup>22</sup>.

В значительно меньшей мере литературная модернизация затронула ретороманскую драму, в которой и сегодня живы уходящие в глубокое Средневековье традиции народного театра, распространены религиозная и историческая драма, комедии в духе старинных масленичных представлений. Правда, библейским темам придается современное звучание, иногда используются отдельные структурные элементы модернистской драмы (сны, видения, символическая многозначность образов), но в целом ретороманская драматургия не поднимается до уровня прозы или поэзии; она не выдвинула пока ни своего Кла Бирта, ни своего Андри Пеера, не говоря уже о фигурах масштаба Фриша или Дюрренматта. В то же время театральная жизнь в кантоне Граубюнден развивается достаточно интенсивно. Традиции народного театра

продолжают две издательские серии — «Сцена» и «Романская трибуна»; в каждой увидело свет по несколько десятков драматических произведений на основных ретороманских говорах. По местному радио регулярно транслируются инсценировки радиопьес, в телепрограммы включаются фильмы на ретороманском языке; передвижные театральные труппы устраивают представления в городах и селениях. Наибольшее распространение драма получила в ладинском языковом регионе, давшем двух наиболее известных ретороманских авторов — Йона Семадени и Тисту Мурка.

Ион Семадени считается основателем современного ретороманского театра. Для созданной им труппы странствующих актеров «Кулиса» он стал писать собственные пьесы в духе народного театра. Первая драма Семадени «Семья Рубар» («La famiglia Rubar», 1941) ставит проблему борьбы поколений в условиях замкнутой горной общины. В драме «Киспар Ренч» («Chispar Rensch», 1946) воссоздана типичная для современной Ретии ситуация: молодой крестьянин разрывается между соблазнами сулящего благоденствие гостиничного бизнеса и преданностью традиционным формам хозяйствования на земле. Историческая драма о Йорге Еначе «По воле народа» («Il rovel cumanda», 1950) дает реалистическую картину происходивших в XVII в. битв ретороманцев за независимость от агрессивных соседей. Об этом же и историческая драма «Солнечное затмение» («La s'churdun dal sulai», 1953), действие которой разворачивается в XVI в. В поэтике этой драмы заметно влияние Брехта и Фриша. В основу народной драмы «Пляска красного платья» («Il bal da la schocca cotschna», 1960) положена трагическая история молодой девушки, ставшей жертвой неверного возлюбленного; в пьесе широко используются народные песни и воссоздаются народные обычаи. Семадени писал также пьесы на библейские темы, комедии, радиопьесы и сценарии телеспектаклей.

Мастером исторической драмы считается Тиста Мурк (Tista Murk, р. 1915), основатель и первый президент «Союза ретороманских писателей». Он учился драматургическому мастерству, переводя на ладинский пьесы Шиллера, Лессинга, Гольдони. Мурк — автор исторических драм «Битва при Кальвене» («Chalavaina», 1949), «Смерть поэта» («La mort dal poet», 1950), «Крепость» («La tuog», 1958), историко-аллегорических пьес «Испытание» («La prova») и «Тройная арка» («Triarch», 1962).

Как и упоминавшийся выше Флурин Спеша, Тиста Мурк является активным сторонником создания единого ретороманского языка, видя в этом спасение от окончательной германизации его

народа. Его девиз: ретороманцы должны общаться между собой только на ретороманском. Пока до этого далеко, но Мурк не теряет оптимизма. Его надежды связаны с усиливающейся объединительной ролью не только средств массовой информации, но и театра. «Я навожу мосты в будущее. Я пытаюсь приблизить день, когда все ретороманцы смогут если не читать одни и те же книги, то хотя бы понимать друг друга»<sup>23</sup>. С ним солидарен Изо Камартин: «Будущее ретороманской литературы будет зависеть от того, сумеет ли она раздвинуть обусловленные традицией рамки социально-исторического происхождения и найти языковое выражение тому, что волнует сегодня ретороманцев»<sup>24</sup>.

На пороге XXI в. и впрямь уже мало скорбеть о гибели языка и закате унаследованной реликтовой культуры. Все большее число писателей ощущают настоятельную потребность в том, чтобы отвечать теперешним эстетическим критериям и не только бережно хранить то, что осталось от прежней культуры, но и придавать ей новую жизненную силу.

<sup>1</sup> Uffer L. Die raetoromanische Literatur der Schweiz. Ein Ueberblick bis heute // Die zeitgenossischen Literaturen der Schweiz. Band 2 / Hrsg. von Manfred Gsteiger. Aktualisierte Ausgabe. Frankfurt/Main, 1980. S. 261.

<sup>2</sup> Цит. по: Muetzenberg G. Le Destin de la langue et de la littérature rhétoromanes. Lausanne, 1974. P. 82. Если это не оговорено особо, переводы стихотворений или их фрагментов с ретороманского, включая подстрочные, принадлежат автору данной главы.

<sup>3</sup> Ibid. P. 71.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Camartin I. Raetoromanische Gegenwartsliteratur in Graubunden. Interpretationen. Interviews. Desertina, 1977. S. 15.

<sup>5</sup> Calgari G. Storia delle quattro letterature della Svizzera. Milano, 1958; Muetzenberg G. Op. cit.; Uffer L. Op. cit.; Camartin I. Op. cit.

<sup>6</sup> См.: Camartin I. Op. cit. S. 18.

<sup>7</sup> Цит. по: Camartin I. Op. cit. S. 60.

<sup>8</sup> Ibid. S. 59–60.

<sup>9</sup> Ibid. S. 93.

<sup>10</sup> Ibid. S. 93.

<sup>11</sup> Ibid. S. 122.

<sup>12</sup> Ibid. S. 147.

<sup>13</sup> Ibid. S. 169.

<sup>14</sup> Бирт К. Мишени / Перевод с ретороманского В.Седельника // Современная швейцарская новелла / Сост. и предисл. В.Седельника. М., 1987.

<sup>15</sup> Указ. соч. С. 68.

<sup>16</sup> Цит. по: Camartin I. Op. cit. S. 173.

<sup>17</sup> Из современной швейцарской поэзии / Сост. и предисл. В.Седельника. М., 1981. С. 163–164.

<sup>18</sup> Там же. С. 159.

<sup>19</sup> Цит. по: Camartin I. Op. cit. S. 215.

<sup>20</sup> Приводится по: *Muetzenberg G. Anthologie Rhéto-romane. Lausanne, 1982. P. 130.*

<sup>21</sup> *Ibid. P. 136–137.*

<sup>22</sup> *Wenger B. Die vier Literaturen der Schweiz. Zuerich, 1983. S. 78.*

<sup>23</sup> Цит. по: *Muetzenberg G. Le destin de la langue et de la littérature rhéto-romanes. P. 112.*

<sup>24</sup> *Camartin J. Op. cit. S. 293.*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литература Швейцарии вступила в XXI в. без своих всемирно признанных корифеев — Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта. Так было и при ее вхождении в XX в., когда за порогом нового столетия остались Готфрид Келлер, Конрад Фердинанд Мейер и Якоб Буркхардт. Результат известен: тогда литература утратила заданные ими духовные ориентиры, что привело к сужению эстетического горизонта и небывалому подъему (или засилью?) словесности областнического, регионалистского склада. А теперь? Отсутствие «во плоти» классиков XX в., без сомнения, тоже ощущимо сказывается на швейцарской литературной и культурной жизни, нынешнее состояние которой отмечено некоторым «затишьем». Роль Фриша и Дюрренматта в оживлении духовной ситуации, сложившейся на их родине в первой половине истекшего столетия, трудно переоценить. Они были возмутителями спокойствия, бунтарями против всего застойного, зачинателями новых общественных и литературных акций, пролагателями новых путей, по которым вслед за ними пошла литература Швейцарии. Всей Швейцарии, а не одних только немецкоязычных кантонов.

Поэтому сделанное ими невозможно в одночасье «отменить» или перетолковать на свой лад, как это произошло на рубеже XIX–XX вв. с наследием классиков XIX столетия. Лучшие книги младшего по возрасту, но ушедшего из жизни первым Дюрренматта и сегодня остаются гротескным зеркалом, которое увеличивает и шаржирует изображение, но не искажает его сути, зеркалом, в котором «отразился век и современный человек», точнее, современный мир, находящийся, по словам писателя, в «зачастую скандальном беспорядке». Этому «беспорядку» он противопоставлял не только вызывающие заявления, подобные произнесенной незадолго до смерти речи по поводу вручения Вацлаву Гавелу премии имени Готлиба Дутвайлера, но и все свое творчество. Рожденные фантазией художника образы лабиринта, тюрьмы, человека-минотавра, отчаянно пытающегося разобраться в зеркальных отражениях стеклянных стен и выбраться из плена, и донны — в преображенном, естественно, виде, — тиражируются литературой Швейцарии. Попытки обречены на неудачу, но они

нужны бунтующему как способ самоутверждения. Сам Дюрренматт, считавший бунтарство понятием изначальным и перманентным («я бунтую все время»), напрямую соотносил его с юмором, который в его системе ценностей играет одну из ведущих ролей, ибо только юмор помогает осознать относительность и практическую бесполезность бунта. А заодно и его необходимость.

Пугающие картины апокалипсиса, вселенского краха, возникающие в его произведениях, Дюрренматт набрасывал не ради страсти к живописанию катастроф, а во имя спасения человечества, которое, как ему казалось, неотвратно сползает в пропасть самоуничтожения. Чтобы осознать это, нужно иметь развитое воображение, нужно уметь домысливать до конца и представлять себе воочию последствия тех экономических, политических, экологических и культурологических процессов, которые с угрожающей быстротой набирают силу в современном мире. Это умение Дюрренматт и воспитывал у своих читателей (и коллег по искусству), воспитывал способность видеть разрыв между действительностью и тем, что почему-либо действительностью не стало, что было упущено. Будущее интересовало его даже в большей мере, чем настоящее. Ведь если и дальше столь откровенно пренебрегать настоящим, то будущего может и не быть.

Эту же мысль не раз в разных вариантах повторял и Макс Фриш. Своей неуживчивостью и бескомпромиссностью он не уступал Дюрренматту. Его не зря называли — по аналогии с «сердитыми молодыми людьми» в Англии 1950–1960-х годов — «сердитым пожилым человеком». Одной из заповедей, которыми он руководствовался в жизни и творчестве, была следующая: не давай остыть гневу. Его правый гнев вызывало все, что мешало человеку оставаться человеком. Он не щадил никого и ничего, но в первую очередь — как художник — не щадил себя. Писатель как-то сказал о себе (в повести «Монток»): «Себя самого я никогда не описывал, себя я только предавал», т.е. в преображенной художественной форме высказывал о себе все самое сокровенное, что поддается высказыванию, упрямо продираясь к последнему покрову, к «своего рода звучащей границе»<sup>1</sup>, за которой кончается власть слова, и начинается власть скрывающего тайну бытия молчания.

Поразительный слух, позволявший художнику отчетливо слышать эту «звучащую границу», помогал ему не только задавать тон и воспитывать в себе и других чувство художественной меры, но и создавать некое этико-эстетическое пространство, в котором можно было свободно дышать и творить. Он выработал своеобразную «этику субъективизма», требовавшую от него сомнения — в себе и в других. «Его искусство, — писал, откликаясь на смерть

цюрихского мастера, Элиас Канетти, — было искусством сомнения... Оно воспринималось как пример совершенно не героической, но очень убедительной формы правдивости». Сомнение как форма внутренней правдивости... Слишком часто в истекшем столетии делалась ставка на разного рода доктрины и учения, слишком разрушительными оказались последствия слепой веры в якобы непреложные истины, чтобы можно было отринуть сомнение и отдаться во власть очередной иллюзии. Не существует общей, коллективной памяти, полагал Фриш, противореча своему земляку К.Г.Юнгу, есть только память индивидуальная, память личности — неуверенной в себе, страдающей, ищущей свою собственную истину, свою «идентичность». Именно такая личность и занимала воображение писателя — и тех из его многочисленных коллег, которые разделяли точку зрения мэтра. Мотив поисков человеческого лица, скрытого под маской лжи и приспособленчества, под нагромождением коллективных — сознательных или бессознательных — представлений, заблуждений и массовых психозов, стал одним из основных топосов литературы Швейцарии второй половины XX в.

Такая творческая установка, наряду с дюрренматтовским приемом парадоксально-гротескного доведения «до наихудшего конца», привела после Второй мировой войны, как показывают многие главы настоящего тома, к резкой смене повествовательной «оптики» и кардинальной перестройке поэтики у большинства писателей прежде всего немецкоязычной Швейцарии. Ушли в прошлое «альпийская романтика», набор патриотических мифологем, штампы сюжетостроения и создания образной системы, распространенные мотивы литературы «родного угла» (Heimatliteratur). Фриш и Дюрренматт совершили прорыв из гельветического провинциализма в продуваемые ветрами истории просторы европейской словесности, избавили литературу от синдромов «стилевого запаздывания» и «провинциальной застенчивости», создали эстетическое пространство, в котором выросло несколько поколений писателей, уже ни в чем не уступавших своим собратьям в сопредельных, родственных по языку странах, а в чем-то их даже и превосходивших. Разумеется, они добились этого, начиная не с чистого листа, а опираясь на не востребованное в свое время наследие таких авторов, как Роберт Вальзер, Фридрих Глаузер, Людвиг Холь, Альбин Цоллингер и др. Но «культуру литературной строптивости» в своей стране создали прежде всего Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт.

Высоко поднятая ими планка художественной взыскательности и общественной активности уже не позволяет вернуться к некогда



оставленным рубежам областнической литературы. Их «присутствие» в литературе и в жизни общества ощущается и в начале XXI в., несмотря на упомянутое выше «затишье». Продолжают активно работать художники, сложившиеся под прямым или опосредованным воздействием «патриархов», — Петер Биксель, Пауль Низон, Адольф Мушг, Хуго Лёчер, Герольд Шпет, Томас Хюрлиман и др. Вплотную приближаются к «звуковой границе», к пределам выразимого в языке такие склонные к эксперименту со словом писатели, как Рето Хенни, Франц Бёни, Кристина Фираг, Юрг Ледерах, Аделаид Дюванель. Все больше сторонников обновления средств художественной выразительности появляется и в других языковых регионах Швейцарии, включая ретороманский. Заявляют о себе новые имена, чутко реагирующие на быстро меняющуюся ситуацию в мире, научившиеся ощущать свою страну (и себя в ней) частью широкого мира, а не «особым случаем». Это пишущие по-немецки прозаики Петер Вебер (Peter Weber, p. 1968) и Цое Енни (Zoë Jenny, p. 1974), романдцы Иван Фаррон (Ivan Farron, p. 1971) и Джессика Меллер (Jessica Meller, p. 1983); из поэтов, помимо уже утвердившегося на литературной сцене и знакомого российскому читателю тессинца Фабио Пустерла, следует назвать Кристиана Ютца (Christian Uetz, p. 1963), который чувство бессилия и отчаяния рассматривает не как закат поэзии, а как залог ее жизнеспособности, а также Рафаэля Урвайдера (Raphael Urweider, p. 1974), сочетающего насмешку над поборниками прогресса и мифами Просвещения с элегической грустью о былом, и Армина Зензера (Armin Senser, p. 1961), поэта философского склада, демонстрирующего «лирический стоицизм» и умеющего добираться до глубинного значения слова, до заключенного в нем «момента истины». Появление этих поэтов — симптом «пробуждения» и «возрождения» несколько захиревшей на исходе XX в. немецко-швейцарской лирики<sup>2</sup>.

Вхождение в XXI в., в третье тысячелетие, похоже, не стало для четырехязычной литературы Швейцарии особым «рубежом» или «вехой», связанной с далеко идущими переменами, как это случилось в середине истекшего века. Она сохраняет завоеванные позиции и продолжает достойно играть свою роль в общем ансамбле европейской и мировой литературы.

<sup>1</sup> Фриш М. Листки из вещевого мешка. М., 1987 С.129–130.

<sup>2</sup> Подробнее об этих поэтах см.: Sorg R. Grosses Erwachen. Die Renaissance der Deutschschweizer Lyrik // Neue Zürcher Zeitung. 2001. 26/27. Mai.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббондио В. 760  
 Аверинцев С.С. 391  
 Аге В. 715  
 Адамов А. 332, 728, 729  
 Адорно Т. 354  
 Айх Г. 451, 457  
 Альдас Ж. 548, 684, 685  
 Альтенберг П. 129  
 Амьель А.-Ф. 67, 218, 221, 225,  
 233, 599, 682  
 Ангеле М. 642  
 Андерш А. 346, 351, 375, 431,  
 432, 480  
 Антониони М. 359  
 Ануй Ж. 300, 305, 315  
 Апдайк Дж. 383  
 Аполлинер Г. 461  
 Апотело Ш. 721, 722, 731, 732  
 Арагон Л. 530  
 Аристофан 319, 329  
 Арлати Р. 525  
 Арним Б. фон 347  
 Арп Г. 461  
 Ауербах Б. 21  
  
 Бабель И. 347, 622  
 Балль Х. 88, 147  
 Бальзак О. де 711  
 Бар Ж. 714  
 Барилье Э. 682, 692, 693, 694  
 Барлах Э. 394  
 Баррес М. 231  
 Барт К. 601  
 Барт Р. 698  
 Батай Ж. 662  
 Баур М. 444, 495, 496  
 Бах И.С. 222, 471, 691  
  
 Бахман И. 269, 494, 509, 523,  
 642  
 Бахофен Й.Я. 80  
 Бахтин М.М. 56, 87, 320  
 Беген А. 218, 224, 549, 710, 711  
 Беккер П. фон 567  
 Беккет С. 302, 309, 312, 313,  
 319, 642, 699, 723, 728  
 Белль Г. 346, 373, 383, 425, 501,  
 785  
 Бенгель Б. 145  
 Бени Ф. 516, 517, 519, 522, 800  
 Бенн Г. 178, 181, 459, 762, 763,  
 789  
 Беннингер К. 88, 93  
 Бенцигер Г. 178, 301, 302  
 Беньямин В. 65  
 Берг А. 690  
 Бергенгрюен В. 24  
 Бергсон А. 688  
 Беретта С. 758  
 Бернанос Ж. 679, 711  
 Бернаскони П. 755  
 Бернулли К.А. 98  
 Бернхард Т. 332, 507, 511, 517,  
 569, 575, 651  
 Берсе Ф. 723  
 Бессон А. 682  
 Бессон Р. 714, 715  
 Бетховен Л. ван 321  
 Беццола К.Д. 793  
 Беш Г. 345, 486, 499  
 Беша Ш. 680  
 Бий К. 695, 696  
 Биксель П. 347, 420–425, 427–  
 444, 484, 485, 491, 523, 574,  
 606, 611, 628, 641–643, 800  
 Билль М. 460, 461

- Биннер П. 731  
Бирт К. 786–788, 793  
Блан Ж. 718–721, 723  
Блаттер С. 487, 488  
Блей Ф. 50  
Блейк У. 218, 222, 533  
Блейлер О. 501  
Блок А. 271  
Блондель А. 213  
Блох Э. 589  
Блуа Л. 711  
Бодлер Ш. 211, 223, 224, 534,  
697, 712, 737, 789  
Бодмер И.Я. 207  
Бойтлер М. 494  
Боккаччо Дж. 465, 466  
Боналуми Дж. 754  
Боненблуст Г. 17  
Боннар А. 528  
Бопп Л. 230, 233  
Боржо Ж. 685, 687, 688  
Борхерт В. 300, 376, 785  
Борхес Х.Л. 520, 605  
Босх Х. 696  
Босхарт Я. 27, 32, 33, 40, 84, 85,  
86, 87, 117, 123  
Брамбах Р. 450–453, 456  
Братши П. 208  
Брейтингер И.Я. 207  
Брекер У. 18, 192, 565  
Брентано К. 347  
Бретон А. 218, 673  
Брехбюль Б. 456, 484  
Брехт Б. 268, 271, 283, 300, 301,  
302, 319, 324–326, 328, 330,  
331, 433, 455, 456, 497, 552,  
567, 609, 722, 726, 727, 729,  
794  
Брокгауз 524, 591  
Брок-Зульцер Э. 332, 333  
Брокхоф Ш. 153  
Брох Г. 624, 630  
Брукнер Ф. 111  
Брупбахер Ф. 79  
Бургер Г. 503, 507–510, 522,  
641, 642, 657  
Буркарт Э. 456–458  
Буркхардт К.-Я. 3  
Буркхардт Я. 15, 36, 37, 80, 426,  
631, 797  
Бьянкони Дж. 755  
Бьянкони П. 739, 756, 757  
Бьянкони С. 755  
Бюдри П. 217, 218  
Бюензо Э. 225, 226, 228–230  
Бюрер Я. 19, 32, 104, 185–192,  
194, 196–209, 396  
Бюрно Э. 702  
Бютор М. 349, 431, 574, 627  
Бюхнер Г. 329  
Вагнер К. 600, 601  
Вагнер Р. 212, 246, 413, 693  
Вазер М. 30, 207  
Вайраух В. 425  
Вайс П. 332, 335, 553, 565  
Валентин Т. 383, 384  
Валери П. 218, 688  
Вальзер К. 50, 72  
Вальзер М. 48, 60, 373, 383, 421,  
470, 511, 624  
Вальзер Р. 18, 24, 28, 31, 32, 33,  
38, 43, 45–75, 80–84, 88, 103,  
105, 142, 143, 148, 150, 161,  
166, 192, 425, 436, 452, 517,  
518, 521, 523, 577, 581, 605,  
608, 622, 628, 637, 645, 799  
Вальтер О.Ф. 345–367, 369, 370,  
421, 434–436, 484, 486, 499,  
559, 561, 606, 611, 649, 657  
Вальтер С. 450  
Ван Гог В. 221, 622, 625, 632,  
633  
Ватто А. 30

- Вебер В. 183, 511, 578  
 Вебер П. 642, 653, 654, 800  
 Вебер-Пере М. 528  
 Ведекинд Ф. 50, 110, 329  
 Вейдели В. 726–728  
 Вейон Ш. 691  
 Велан И. 698, 699  
 Вельти А.А. 3, 98  
 Вельфлин Г. 265  
 Венгер Р. 496  
 Венсан К. 682  
 Верли А. 714  
 Верн Ж. 504  
 Виала М. 723, 731  
 Видман Й.-В. 16, 28, 45  
 Видмер У. 373, 427, 436, 437,  
 465, 503–505, 511, 544, 545,  
 558–563, 570–572, 640, 641,  
 643–645  
 Визнер Г. 484, 485, 609  
 Вилар Ж. 722, 727  
 Вильдермут К.-Б. 265  
 Вилькер Г. 492, 493  
 Вирц О. 88, 95, 96  
 Витгенштейн Л. 509  
 Вольс (Шульце В.) 525  
 Вольф К. 516  
 Вольф Фр. 325  
 Вольфрам фон Эшенбах 412–  
 415  
 Воман Г. 347  
 Вуазар А. 548  
 Вульф В. 683, 694  
 Вуюемье Ж. 697  
 Вюсс Л. 491, 496  
 Вюсс Х. 496  
  
 Гавел В. 722, 797  
 Гайзер К. 485, 486, 497, 510,  
 514–516, 522  
 Гайлингер М. 88  
 Галлер А. 67  
  
 Гамсун К. 42, 95, 128  
 Гангхофер Л. 21  
 Ганц Х. 82, 89, 93  
 Ганц Р. 488  
 Гарсен Ж. 661  
 Гарсиа Лорка Ф. 705, 789  
 Гауденц Д. 788, 789  
 Гвердер А. К. 459  
 Гегель Г.В.Ф. 328  
 Геер Я.К. 17, 18, 19, 20, 22, 23,  
 24, 142, 146  
 Геерк Ф. 451  
 Гейзе П. 16  
 Гейне Г. 774  
 Гельдерлин Ф. 17, 218, 289,  
 471, 544  
 Георге С. 91, 690, 764  
 Гердер И.Г. 471  
 Герен М. де 236, 259  
 Гери А. 714  
 Гертер Э. 208  
 Герч М. 562  
 Гессе Г. 24, 33, 34, 35, 36, 46, 60,  
 66, 69, 71, 74, 75, 80, 95, 102,  
 103, 114, 132, 134, 140, 151,  
 180, 181, 194, 209, 391, 417,  
 446, 448, 449, 460, 471, 509,  
 512, 529, 600, 618, 631  
 Гете И.В. 35, 65, 66, 171, 309,  
 396, 398, 426, 431, 507, 544,  
 692, 760, 774  
 Гильвик Э. 538  
 Гитлер А. 274, 365, 368, 389,  
 567  
 Глаузер Ф. 31, 80, 84, 88, 104,  
 142–164, 192, 209, 487, 518,  
 628, 799  
 Годель В. 546, 547  
 Годель Р. 546  
 Голис Л. 724, 725  
 Голсуорси Дж. 200  
 Гольдман Л. 705

- Гольдони К. 794  
 Гомер 431  
 Гомрингер О. 446, 457, 459–463, 589, 793  
 Гомбрович В. 635  
 Гонгора Л. де 544, 545  
 Гончаров И.А. 632  
 Горький А.М. 28, 200  
 Готхельф И. 6, 16, 17, 18, 21, 22, 33, 35, 84, 102, 112, 192, 202, 255, 318, 346, 436, 471, 656  
 Гофман Э.Т.А. 471, 692  
 Гофмансталь Г. фон 46, 128, 139, 418, 764  
 Грабер А. 372  
 Грайерц О. фон 16, 98  
 Грасс Г. 335, 346, 373, 421, 430, 465, 470, 474, 476, 477  
 Грегуар Э. 703  
 Гретлер Г. 153  
 Гриммельсгаузен Х.Я.К. 465, 609  
 Грин Г. 24  
 Гринберг М. 542, 543  
 Грицкова И. 46, 167, 457  
 Гробети А.-Л. 706, 707  
 Гропиус В. 460  
 Гуггенхайм К. 3  
 Гфеллер С. 18  
 Гштайгер М. 12, 780  
 Гюго В. 212, 236, 774  
 Гюисманс Ш.М.Ж. 675  
 Гюль Ж. 723  
 Гюнтер В. 171  
 Гютерсло А.П. 601  
  
 Д'Аннунцио Г. 740, 744  
 Дантан М. 708  
 Данте А. 481, 749, 761, 765  
 Дарбелле К. 701  
 Дармс Ф. 782, 783, 785, 789  
 Даутендей М. 50  
  
 Дах М. фон. 524  
 Деан М.Р. 519–521  
 Деблин А. 174, 201, 347, 477  
 Деблюз А. 702, 723, 725, 726  
 Деблюз Ф. 702  
 Дебор Г. 282  
 Деварра М.-К. 708  
 Делакоств С. 702  
 Деларю К. 692  
 Делэ Ж.-Э. 684  
 Деплаес Д. 783–785  
 Дерье С. 703  
 Деснос Р. 705  
 Джакометти А. 31  
 Джойс Дж. 642, 683, 686, 688, 740, 743, 744  
 Джонс Р.Э. 525  
 Дзоппи Дж. 750, 751, 760, 765  
 Диггельман В.М. 345, 372–388, 436, 438, 484–487, 514, 606, 609, 611, 612, 649, 784  
 Дидро Д. 641  
 Дикинсон Э. 605  
 Диттбернер Х. 561  
 Дольф Т. 777  
 Донн Дж. 224  
 Дорст Т. 413  
 Дос Пассос Дж. 174  
 Достоевский Ф.М. 17, 28, 66, 197, 213, 214, 271, 347, 431, 641, 685, 699  
 Драйзер Т. 185, 383  
 Дросте-Гюльсгоф А. 456  
 Дуванель А. 496, 653  
 Дуркхайм (Дюркем) Э. 354  
 Дутвайлер Г. 797  
 Дюваль Ж.-Ф. 702  
 Дюванель А. 800  
 Дюнан А. 565  
 Дюрренматт Ф. 9, 162, 192, 265, 271, 280, 282, 298–341, 345, 346, 350, 361, 369, 392, 418,

- 420, 425, 426, 427, 465, 470,  
484, 485, 493, 497, 501, 502,  
514, 520–522, 525, 552, 553,  
558, 560, 562, 564, 566, 570–  
572, 604–607, 616, 622, 625,  
628, 637, 641, 651, 679, 712,  
722, 724, 726, 727, 778, 793,  
797–799
- Дюшан М. 597
- Егги У. 484, 485  
Екле Э. 450  
Енни Ц. 642, 656, 800  
Ент Л. 574  
Есенин С.А. 451, 452
- Жакоте Ф. 218, 221, 222, 224–  
225, 538–546, 548, 549  
Жалу Э. 221  
Жамм Ф. 218, 242, 243  
Жаннере Э. 548  
Женетта Ж. 712  
Жерико Т. 674  
Жид А. 218, 679, 684, 788  
Жийар Э. 217–220  
Жионо Ж. 238  
Жорис Ш. 722  
Жоттеран Ф. 716, 717, 726, 728,  
731  
Жув П.-Ж. 529, 530, 695  
Жюно Р.-Л. 688
- Затонский Д.В. 126, 623  
Звево И. 740  
З'Трагген И. 704, 705  
Зегерс А. 209  
Зензер А. 800  
Зерматтан М. 233, 681, 682, 721  
Золя Э. 17, 28, 185, 212, 213, 547  
Зуркамп П. 268, 269  
Зутер М. 642  
Зюмтор П. 549, 680
- Ибсен Г. 17, 28, 41–42  
Изелин И. 207  
Изеншмид А. 643  
Ильг П. 32, 42, 43, 81, 83, 88, 98  
Иммерман К.Л. 21  
Инглин М. 3, 6, 83, 89, 98, 99,  
100, 104, 108–125, 150, 346,  
362, 498, 499  
Ингольд Ф.Ф. 524  
Ионас Х. 602  
Ионеско Э. 309, 312, 313, 319,  
594, 722, 723, 728
- Йегги Ф. 759  
Йогансен Х. 494  
Йонзон У. 380
- Кадруви Д. 788, 789  
Калгари Г. 736, 745, 780  
Камартин И. 780, 782, 795  
Камю А. 301, 353, 558, 593, 605,  
608, 679, 690, 693, 782  
Кандинас Т. 785, 786, 789  
Кандинский В.В. 525  
Каннети Э. 605, 624, 799  
Каноника У. 755  
Кант И. 511  
Караваджо М. де 516  
Карач Р. 780  
Кардуччи Дж. 737, 738  
Карлини М. де 714  
Каросса Г. 96  
Кассирер П. 50  
Кауфман У. 485–486  
Кауэр В. 487, 488, 609  
Кафка Ф. 75, 90, 274, 299, 389,  
497, 509, 514, 517, 519, 523,  
605, 608, 638, 740  
Кафлиш А. 777  
Кашниц М.Л. 656  
Келлер Г. 6, 11, 15–17, 22, 23,  
26–30, 33, 35–37, 39, 58, 61,

- 66, 81, 82, 84, 86, 102, 109,  
142, 202, 255, 346, 357, 393,  
395, 411, 436, 446, 471, 498,  
499, 605, 627, 645, 778, 797
- Кеппен В. 444, 509  
Кизер Р. 275  
Килиан П. 208  
Кильхман М. 627  
Кислинг Э. 174  
Китс Дж. 218, 533  
Клее П. 31, 525  
Клейст Г. фон 167, 722  
Клинг Дж. 152  
Клодель П. 24, 218, 221, 222,  
240, 259, 527, 536  
Клюге А. 347  
Книттель Дж. 101  
Коломб К. 574, 694, 695  
Конан Дойл А. 153  
Конинкс В. 266  
Констан Б. 527, 674  
Коппе Ф.Э.Ж. 211  
Корбюзье Ле 31  
Корнель П. 309, 527  
Корроди Э. 26, 30, 80, 81, 82,  
97, 98  
Костюкович Е. 739  
Коэн А. 549, 685, 686, 687, 694  
Кризинель Э. 218, 220, 224, 225,  
528, 548  
Кристи А. 155  
Кристоф А. 700, 701  
Крнета Г. 642  
Кролов К. 457, 459  
Крон Т. 642  
Кун Г. 525  
Куприянов В. 585, 590  
Куртс-Малер 152  
Къеза Ф. 18, 27, 31, 735–751,  
754, 755, 760, 778  
Кьеркегор С. 279, 280, 693  
Кэррол Л. 694
- Кюн Д. 413  
Кюнео А. 682, 705, 706  
Кюршо А. 702  
Кютта Ж. 548  
Кюттель М. 702
- Лагерлеф С. 42, 782  
Лайа М. 701  
Лакан Ж. 570  
Ламбракис Г. 730  
Ланг З. 82  
Лангендорф Ж.-Ж. 682  
Ландри Ш.-Ф. 233, 680, 681  
Лансель П. 31, 774–777  
Ларбо В. 692  
Лаубер С. 98  
Лаурель С. 560  
Лаутенбург Б. 129  
Лафатер Й.Г. 207  
Лашер М. 717  
Лебер Х. 142  
Ледерах М. 707, 708  
Ледерах Ю. 523, 524, 569, 570,  
572, 641–643, 800  
Лейтенеггер Г. 491, 497, 499,  
510, 512, 513, 522, 561, 569,  
570, 571  
Леман В. 181, 456  
Ленер П. 587, 589  
Ленин В.И. 79, 375  
Ленс Г. 16  
Ленц Г. 19  
Ленц З. 379  
Леопарди Дж. 544, 737, 739,  
740, 774  
Лерке О. 181  
Лермонтов М.Ю. 774  
Лесков Н.С. 347, 685  
Лессинг Г.Э. 563, 794  
Лефевр Ф. 238  
Лечер Х. 8, 327, 345, 373, 484–

- 486, 497, 601, 604–612, 614–620, 640, 641, 800
- Лиегм Б. 722, 723, 726, 728, 729, 730, 733
- Линерт М. 24, 25
- Линсмайер Ш. 99
- Лиотар Ж.Э. 570
- Лист Ф. 693
- Лове Ж.-М. 680, 701, 702
- Лоосли К.А. 32, 191
- Лоща А. 774, 776, 777
- Лукач Д. 354
- Лутц В. 456
- Луфт Ф. 566
- Луци М. 768
- Майенберг Н. 491
- Майер Герберт 438, 450, 561, 562, 564–566, 568, 570
- Майер Герхард 345, 450, 454–456, 574–582
- Майер Х. 496
- Майер Э.Й. 510–512, 520, 522
- Майлан Э. 496
- Малевич К.С. 525
- Малларме С. 461, 527, 532, 534, 535, 547, 674, 789
- Малле Р. 242
- Мангольд К. 523
- Мандельштам О.Э. 544
- Мандзони А. 23, 743, 745, 749, 765
- Манн Г. 186, 201, 238
- Манн К. 209
- Манн Т. 25, 30, 54, 58, 60, 69, 96, 151, 200, 201, 271, 321, 417, 471, 509, 520, 605, 618, 679, 688, 690–692
- Маритен Ж. 238, 259
- Маркс К. 705
- Маркузе Г. 354
- Марсель А. 714, 715
- Марсель Г. 259
- Мартен В. 528
- Мартен дю Гар. Р. 200
- Марти Х. 100
- Марти К. 140, 373, 436, 437, 444, 456, 484, 485, 583–603, 628, 792, 793
- Марти Ф. 16, 98
- Мартине Э. 223
- Мартини П. 758
- Марто Ж. 228, 230, 691
- Марто М. 225
- Матт Б. фон 83, 481
- Матт П. фон 582
- Маттеи П.-Л. 217, 218, 220, 222–225, 530, 532–536, 544–546
- Мах Э. 138
- Машьони Г. 768–770
- Маэрт Р. 714
- Мейенбург Г. фон 267
- Мейер К. Ф. 5, 15, 16, 17, 22, 24, 25, 30, 33, 37, 102, 109, 170, 202, 335, 446, 751, 797
- Мейер Э.И. 499
- Меллер Д. 800
- Мельхингер З. 564
- Менгини Ф. 764, 765
- Мента Ф. 722
- Ментонне Р. 696
- Мер М. 489, 491
- Меркантон Ж. 233, 234, 688–690
- Мерриль С. 220
- Метерлинк М. 220
- Меттлер К. 523
- Мешлин Ф. 32, 33, 40, 41, 81, 88, 98, 99
- Миддлетон К.Д. 54
- Миллер А. 722
- Миллер Г. 624
- Мичиели Ф. 522



- Мозер М. 642  
 Малларме С. 211, 219, 221, 222  
 Мольер 331, 563, 641, 661, 717, 722  
 Моннерон Ф. 218  
 Моннье Ж.-П. 690, 691  
 Монтале Э. 737, 738, 760, 761  
 Монтень М. де 275  
 Мопассан Ги де 212, 213, 675, 785  
 Моракс Р. 32, 217  
 Моргенталер Г. 80, 83, 88, 94–96, 104–105, 126–140, 142, 166, 518–519, 628  
 Моргенталер Э. 133  
 Моргенштерн К. 50, 91, 92  
 Мориак К. 699  
 Мориак Ф. 24  
 Моррас Ш. 231  
 Моцарт В.А. 692  
 Музиль Р. 46, 69, 95, 103, 271, 274, 284, 410, 539, 605, 686  
 Мунк Э. 132  
 Мурк Т. 794, 795  
 Муссолини Б. 364, 368  
 Мушг А. 4, 13, 389–420, 427, 436, 438, 465, 484, 485, 494, 497, 559, 562–564, 601, 606, 611, 620, 641, 642, 649, 800  
 Мушг В. 100, 265, 345, 394  
 Мушг Х. 494  
 Мушг Э. 394  
 Мюлештайн Г. 83  
 Мютценберг Г. 780  
  
 Набоков В.В. 645  
 Най С.М. 777  
 Нембрини К. 758  
 Нерваль Ж. де 224, 548  
 Неруда П. 605  
 Несси А. 751, 757  
 Нестрой И.Н. 329, 331  
  
 Нива Ж. 549  
 Нидерхаузер Р. 488  
 Низон П. 484, 485, 522, 622–638, 640, 641, 645, 646, 800  
 Николь Ж. 706  
 Николье Ж. 714  
 Ницше Ф. 28, 36, 40, 418, 513, 631, 693, 774  
 Новалис 218, 221, 535, 536  
 Носсак Г.Э. 383  
  
 Обер К. 548  
 Оберхольцер О. 372  
 Овидий 769  
 Одиберти Ж. 722  
 О'Кейси Ш. 722  
 Оливье Ж. 218  
 Оппенгеймер Р. 323  
 Орелли Дж. 755, 760, 761  
 Ормон Ж. 703  
 Ортега-и-Гассет Х. 593  
 Ортелли П. 752, 753  
 Оруэлл Дж. 502  
  
 Паганини Н. 693  
 Паньяр Р.-М. 709  
 Парацельс 471  
 Паскаль Б. 689, 711  
 Пасколи Дж. 737, 739, 760  
 Паскье П. 714  
 Пассос Дж.Д. 355, 363, 605  
 Паустовский К.Г. 622  
 Пеги Ш. 24, 213, 218, 259, 527, 711  
 Педретти Дж. 493  
 Педретти Э. 493  
 Пеер А. 789–791, 793  
 Пенже Р. 627, 699  
 Пери А. 684  
 Перрошон А. 211  
 Перрье А. 548  
 Песталоцци Г. 192, 207

- Петен А.Ф. 529  
 Петрарка Ф. 544  
 Пикассо П. 575, 581  
 Пиранделло Л. 161, 271, 740, 744  
 Пируз Ж. 691, 692, 694  
 Платонов А.П. 444, 578  
 Плюм А. 708  
 По Э.А. 153, 774  
 Полан Ж. 659  
 Поленц В. фон 16  
 Полок Дж. 525  
 Поль Ж. 465, 467, 471  
 Понж Ф. 538, 546, 548, 659  
 Пратолини В. 769  
 Пробст Ж. 731  
 Пруст М. 150, 213, 577, 578, 580, 581, 605, 679, 683, 686, 690, 692, 694, 697, 703, 743  
 Пулайль А. 238, 239  
 Пульфер М. 82, 83, 88–93, 96  
 Пульфер Э. 186, 575  
 Пура А. 238, 239  
 Пурталес Г. де 225, 229, 230  
 Пуссен Н. 222  
 Пустерла Ф. 762, 763, 800  
 Пушкин А.С. 577
- Рабле Ф. 319, 465–467, 471  
 Равель М. 534  
 Рагац Л. 99  
 Раймон М. 549  
 Райнхарт Й. 97  
 Райх-Раницкий М. 421  
 Рамбер Э. 218, 535, 537, 539, 697, 700, 706  
 Рамю Ш.-Ф. 6, 18, 27, 31, 32, 40, 84, 174, 213, 217, 218, 228, 233, 234, 236–251, 254–257, 259, 260, 262, 263, 535–537, 539, 680, 698, 751, 778, 784
- Расин Ж. 236, 722  
 Ратгауз Г.И. 182  
 Раух М. 777, 786  
 Рашер М. 32  
 Реверди П. 545  
 Ревич А. 541, 542  
 Рейнхард М. 265  
 Рембо А. 789  
 Ремон М. 710, 711  
 Ренье А. де 220  
 Рива А. 703, 704  
 Рильке Р.М. 60, 90, 91, 92, 96, 218, 271, 544, 545, 638, 688, 764, 765  
 Рихле У. 642  
 Рихтер Г.В. 421  
 Робб-Грийе А. 627, 675, 699  
 Робер М. 65  
 Род Э. 32, 212–216, 218, 225, 233, 718  
 Розеггер П. 21  
 Роллан Р. 101, 170, 185, 241, 691, 695  
 Ромен Ж. 250  
 Россе М. 714, 715  
 Росси М. 757  
 Рот Й. 8, 577  
 Рош М. 546  
 Рош С. 709  
 Роше Ф. 726  
 Ру Г. 217, 218, 220–222, 225, 528, 535–539, 542, 659, 671  
 Рубинсон К. 266  
 Ружмон Д. де 549, 709, 710  
 Руссе Ж. 549, 710–712  
 Руссо Ж.-Ж. 28, 33, 66, 67, 203, 215, 229, 498, 527, 681, 682, 688, 702, 703, 711  
 Рэбер К. 456, 463  
 Рюхнер М. 72, 100
- Саба У. 742

Саладин Й. 208  
Сандрар Б. 31, 174, 238, 549  
Сантши М. 709  
Сапфо 764  
Сарду В. 211  
Саррот Н. 574, 699  
Сартр Ж.-П. 300–303, 305, 307,  
309–311, 314, 315, 328, 347,  
353, 556, 605, 675, 693, 716,  
721  
Сафоноф К. 708  
Сахаров А. 270  
Свифт 319  
Сегерс П. 529  
Седельник В.Д. 438, 526  
Сезанн П. 536  
Селин Ф. 630  
Семадени Й. 781, 782, 787, 794  
Сенгрия П. 217, 218  
Сенгрия Ш.-А. 660  
Сен-Пьер Б. де 701  
Сент-Экзюпери А. де 788  
Сент-Элье М. 574, 682–684, 694  
Силоне И. 209  
Сименон Ж. 153, 155  
Симон К. 574, 699  
Симон Ф. 722, 732  
Синклер Э. 185  
Скасел Я. 544  
Солонович Е. 740–742  
Сольдати М. 745  
Спеньяс Д.Н. 777  
Спеша Ф. 522, 789, 794  
Спеша Э. 788, 789  
Списс А. 217, 218, 220  
Сталь Ж. де 229, 527, 702  
Старобински Ж. 549, 709, 711,  
712  
Стендаль 641  
Стравинский И. 217, 246, 247  
Стриндберг А. 28, 42, 330, 480  
Судей М. 240

Супо Ф. 218  
Сутин Х. 575  
Сухачев Н. 790, 791  
Тагор Р. 95  
Таннер А. 715  
Тардые Ж. 722  
Тарле Е. 529  
Теллер Э. 323  
Телль В. 368  
Толлер Э. 91  
Толстой Л.Н. 25, 35, 66, 67, 117,  
150, 212–214, 216, 347, 577,  
581, 685, 782  
Тома Л. 16  
Томи В. 721  
Тоцци Ф. 740  
Траз Р. де 217, 231–233, 238  
Тракль Г. 91, 134, 762  
Тролле Ж. 530–532, 546  
Туга Ж. 219, 221, 223, 224  
Тургенев И.С. 347, 692  
Турель А. 88, 209  
Турнье М. 669  
Тцара Т. 147  
Уайльдер Т. 301  
Уайльд О. 128, 135, 136, 138,  
744  
Ульман Р. 96, 97  
Унгаретти Дж. 544, 545  
Унзельд З. 635  
Урвайдер Р. 800  
Урье С. 702  
Уффер Д.М. 777  
Уффер Л. 780  
Уффер М. 788  
Уэллс Г. 189  
Фазани Р. 765–768  
Фамос Л. 789, 791, 792

- Фанкхаузер А. 82, 83, 88, 190, 191  
 Фарон И. 800  
 Федерер Г. 3, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 111, 142  
 Федерпшиль Ю. 427, 436, 437, 452, 484, 501, 502, 503, 523, 561, 569, 571, 640  
 Фези Р. 3, 16, 30, 81, 82, 88, 89, 98, 202  
 Фейхтвангер Л. 201  
 Фельдер А. 759  
 Фенеон Ф. 698  
 Фибиг К. 16  
 Филипп Ш.-Л. 243  
 Фираг К. 800  
 Флобер Г. 213, 660, 675  
 Фогель Т. 98  
 Фогт В. 4, 427, 484, 485, 499, 500, 503, 514, 612  
 Фолкнер У. 174, 346, 480  
 Фонтана Дж. 774–777  
 Фонтане Т. 16, 335, 577, 685, 686  
 Фор П. 220  
 Форте Д. 559, 561, 565–568, 570, 571  
 Фрай А. 16, 30, 98  
 Франк Б. 201  
 Франк Л. 174  
 Франс А. 185, 744  
 Франсийон К. 702  
 Францетти Д.А. 522  
 Фрейд З. 139, 365, 557  
 Фрингели Д. 142, 457, 458, 628  
 Фриш М. 172, 175, 176, 177, 186, 187, 265–293, 300, 302, 317, 345, 362, 367, 373, 374, 376–380, 383, 392, 393, 395, 414, 418, 420, 425–427, 432, 436, 440, 442, 443, 465, 484, 485, 497, 498, 499, 514, 521, 525, 552, 553, 558, 562, 570–572, 593, 599, 601, 604–606, 612, 622, 623, 624, 641, 643, 645, 649, 679, 712, 722, 724, 726, 727, 729, 778, 783, 784, 786, 793, 794, 797–799  
 Фриш Ф.-Б. 265  
 Фромм Э. 589  
 Фрювальд В. 605  
 Хабермас Ю. 354, 355  
 Хайдеггер М. 451  
 Хайм Э. 208  
 Хайн К. 413  
 Хайсенбюттель Х. 346–347, 589  
 Хайц А.В. 525  
 Хальтер Т. 780  
 Хальтер Э. 490  
 Хальтер Ю. 642  
 Хандке П. 413  
 Харди О. 560  
 Хартман Л. 498, 499  
 Хаслер Э. 495  
 Хаупт П. 32  
 Хеллерер В. 421  
 Хемингуэй Э. 61, 501, 624  
 Хеммет Д. 153  
 Хенкель Г. 559, 561, 567, 568, 570, 572  
 Хенни Р. 523, 524, 642, 643, 800  
 Хеннингс Э. 147  
 Хеслер А. 355, 427  
 Хильдесхаймер В. 332, 521  
 Хиршфельд К. 267  
 Ходлер Ф. 5, 115  
 Холер Ф. 465, 504–507, 519, 640, 646, 647  
 Холь Л. 83, 142, 519, 574, 628, 799  
 Хольц А. 461  
 Хорт Ж. 714  
 Хоффман Ж. 714

- Хоххут Р. 332, 377, 565  
 Хуггенбергер А. 17, 18, 25, 97  
 Хумм Р.Я. 194, 208, 209  
 Хуондер С. 654, 655  
 Хух Р. 96  
 Хухель П. 451  
 Хэртлинг П. 516  
 Хюльзенбек Р. 147  
 Хюрлиман Т. 436, 438, 498, 499,  
 640, 648–653, 800  
 Хюрлиман Х. 652
- Цан Э. 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24,  
 25, 29, 97, 142  
 Цано Д. 642, 655  
 Цвейг А. 36, 139  
 Цвейг С. 46, 138, 139, 240, 655  
 Цветаева М.Н. 398, 638  
 Целан П. 451, 452, 457  
 Цельтнер Г. 578  
 Цоллингер А. 61, 83, 88, 94, 95,  
 104, 105, 116, 118, 166–183,  
 209, 446, 448, 528, 799  
 Цопфи Э. 488  
 Цорн Ф. 494, 515, 657  
 Цшокке Г. 192  
 Цшокке М. 519, 520
- Чандлер Р. 153  
 Чарнер Д. 792, 793  
 Чехов А.П. 216, 347, 641, 685,  
 722
- Шавванн П. 217, 259  
 Шаморель Ж. 703  
 Шамсон А. 238  
 Шанван Э. 702  
 Шапоньер П. 702  
 Шаппа М. 221, 538, 546, 547,  
 695  
 Шаппюи А.-Л. 682  
 Шарп Р. 531, 540, 541, 545, 602
- Шармон П. 714  
 Шатобриан А. 238, 241  
 Шафнер Я. 18, 24, 32, 33, 39, 40,  
 81, 82, 83, 101–104, 199  
 Швайкерт Р. 655  
 Шевалье С. 718, 719  
 Шекспир У. 218, 241, 308, 331,  
 533, 641, 692, 717, 722  
 Шелли 218, 533  
 Шеневьер Ж.Ш. 225, 227–230,  
 238  
 Шерпийо Г. 697, 698  
 Шертенляйб Х. 519, 520, 647  
 Шессе Ж. 515, 538, 659–676,  
 685, 694  
 Шессе П. 659  
 Шиллер Ф. 331, 535, 706, 708,  
 794  
 Шмид А. 589  
 Шмид К. 5, 104, 507, 629  
 Шмидли В. 436, 438, 486, 488,  
 497  
 Шмит Г. 270  
 Шнайдер Х. 553–558, 561, 570,  
 572  
 Шницлер А. 138, 139  
 Шнурре В. 346, 425  
 Шопенгауер А. 28, 212, 213,  
 577, 632  
 Шостакович Д.Д. 577, 581  
 Шпенглер 80  
 Шпет Г. 436, 438, 465–467, 470,  
 471, 473, 475, 477–482, 499,  
 503, 642, 654, 800  
 Шпис А. 528  
 Шпиттелер К. 6, 11, 18, 27, 28,  
 32, 37, 40, 78, 81, 108, 113,  
 127, 171, 172, 774  
 Шрибер М. 496  
 Штадлер Э. 91  
 Штайгер О. 489, 490

- Штайгер Э. 95, 281, 353, 394, 484, 789  
Штайнберг С.Д. 82, 88  
Штайнбергер Э. 506  
Штайнер Й. 347, 373, 427, 436, 438, 456, 463, 484–486, 628  
Штамм К. 88–93  
Штамм П. 642, 657, 658  
Штауффер-Берн К. 565  
Штейнер Р. 36, 38, 97  
Штерн М. 43  
Штерхи Б. 489  
Штефан В. 485, 491  
Штеффен А. 32, 38, 39, 40, 81, 82, 83, 88, 89, 97  
Штикельбергер Э. 83, 202  
Штифтер А. 512, 690  
Шторм Т. 16  
Шторц К. 491  
Штрих Ф. 8  
Штруб У.М. 450  
Шуберт Ф. 509  
Шумахер Г. 448–450, 456
- Эжен 701  
Эйман Б. 682  
Эйнштейн А. 95, 321  
Эйх Г. 425
- Экоуд Ж. 238, 240  
Элиас Н. 354  
Элиот Т.С. 545, 688, 789  
Элюар П. 529, 530  
Эманюэль П. 530  
Энценсбергер Г.М. 373, 451, 452  
Эрисман А. 373, 427, 450  
Эркур Ж. 548  
Эрматингер Э. 27, 28, 39, 79, 98–99, 193, 265  
Эрнст М. 673  
Эрнст Ф. 8, 82, 525  
Эстонье Э. 213  
Эсхил 764  
Эшлиман Ж. 721
- Юдина М. 581  
Юнг К.Г. 7, 80, 91, 266, 323, 335, 799  
Ютц К. 800
- Якобсен Е.П. 42, 170  
Якш Э. 150  
Яндль Э. 347, 452, 462  
Янн Х.Х. 95, 471  
Ярузельский В. 335  
Ясперс К. 427

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (В.Д.Седельник) . . . . .	3
Глава 1. ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX– XX ВЕКОВ (1890–1918) (В.Д.Седельник) . . . . .	15
Глава 2. РОБЕРТ ВАЛЬЗЕР (В.Д.Седельник) . . . . .	45
Глава 3. НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ (В.Д.Седельник) . . . . .	78
Глава 4. МАЙНРАД ИНГЛИН (О.С.Асписова) . . . . .	108
Глава 5. ХАНС МОРГЕНТАЛЕР (И.А.Кочергина) . . . . .	126
Глава 6. ФРИДРИХ ГЛАУЗЕР (В.Д.Седельник) . . . . .	142
Глава 7. АЛЬБИН ЦОЛЛИНГЕР (А.А.Гугнин) . . . . .	166
Глава 8. ЯКОБ БЮРЕР И ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛЬНОГО УТОПИЗМА (В.Д.Седельник) . . . . .	185
Глава 9. РОМАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (В.П.Большаков) . . . . .	211
Глава 10. ШАРЛЬ-ФЕРДИНАН РАМЮ (В.П.Большаков) . . . . .	236
Глава 11. МАКС ФРИШ (А.В.Маркин, Н.С.Павлова) . . . . .	265
Глава 12. ФРИДРИХ ДЮРРЕНМАТТ (И.С.Павлова) . . . . .	298
Глава 13. ОТТО Ф.ВАЛЬТЕР (П.М.Тонер) . . . . .	345
Глава 14. ВАЛЬТЕР МАТТИАС ДИГГЕЛЬМАН (И.В.Млечина) . . . . .	372
Глава 15. АДOLF МУШГ (В.Д.Седельник) . . . . .	389
Глава 16. ПЕТЕР БИКСЕЛЬ И «МАЛАЯ ПРОЗА» (И.В.Млечина) . . . . .	420
Глава 17. ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОЙ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (А.А.Гугнин) . . . . .	446
Глава 18. ГЕРОЛЬД ШПЕТ (И.В.Млечина) . . . . .	465
Глава 19. НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ПРОЗА 1960–1980-х гг. (Клаус Пецольд) . . . . .	484
Глава 20. ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (Т.В.Балашова) . . . . .	527

Глава 21. ДРАМАТУРГИЯ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ШВЕЙЦАРИИ ПОСЛЕ МАКСА ФРИША И ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА ( <i>И. А. Кочергина</i> ) . . . . .	552
Глава 22. ГЕРХАРД МАЙЕР ( <i>Н. С. Павлова</i> ) . . . . .	574
Глава 23. КУРТ МАРТИ ( <i>В. Д. Седельник</i> ) . . . . .	583
Глава 24. ХУГО ЛЁЧЕР ( <i>В. Д. Седельник</i> ) . . . . .	604
Глава 25. ПАУЛЬ НИЗОН ( <i>В. Д. Седельник</i> ) . . . . .	622
Глава 26. НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА 1980–1990-х гг. ( <i>Е. В. Любавина</i> ) . . . . .	640
Глава 27. ЖАК ШЕССЕ ( <i>С. Н. Зенкин</i> ) . . . . .	659
Глава 28. РОМАНДСКАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ 1945 ГОДА ( <i>Е. П. Гречаная</i> ) . . . . .	679
Глава 29. РОМАНДСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ( <i>Е. Е. Моттирони</i> ) . . . . .	714
Глава 30. ИТАЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ШВЕЙЦАРИИ ( <i>Е. Ю. Сапрыкина</i> ) . . . . .	735
Глава 31. РЕТОРОМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА ( <i>В. Д. Седельник</i> ) . . . . .	773
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ( <i>В. Д. Седельник</i> ) . . . . .	797
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	801



Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

**ИСТОРИЯ ШВЕЙЦАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**ТОМ III**

Корректор *Е.Н.Сценювич*

Технический редактор *Т.А.Заика*

Подписано в печать 11.11.2005.  
Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.  
Печать офсетная. Печ. л. 51.00. Тираж 1000 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.  
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография «Наука»»  
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.

Заказ № 2294