

УДК 821(494) Дюрренматт

ІНГА КАПУСТЯН

(Полтава)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ДРАМІ ФРІДРІХА ДЮРРЕНМАТТА

Ключові слова: традиція, комедія, гротеск, сміх.

Швейцарського письменника Фрідріха Дюрренматта (1921–1990) вважають одним із визначних новаторів у драматургії ХХ століття. Дюрренматт оновив структуру сучасної драми, зробив значний крок у розвитку теорії й практики драматургії. І все ж таки Дюрренматт був не тільки новатором, але й традиціоналістом. Сам він заперечував свою приналежність до будь-якого угруповання. «Я не зараховую себе до теперішнього авангарду», – писав митець у примітках до п'єси «Гостина старої дами» [7, с. 160]. Серед впливів, яких зазнав письменник, слід відзначити Кіркегора, Кафку, Брехта, французьких екзистенціалістів та ін. І в цьому ряду почесне місце посідає й Микола Гоголь.

Дюрренматт високо цінував Гоголя. «Вечори на хуторі біля Диканьки» він уважав шедевром. П'єси «Фізики» та «Ахтерлоо» написані під впливом «Нотаток божевільного» Гоголя. У творах Дюрренматта нерідко використовуються характерні гоголівські прийоми. Однак зв'язок між творчістю Гоголя й Дюрренматта набагато глибший за окремі подібності у текстах митців. Гоголя й Дюрренматта єднає сам естетичний підхід до дійсності. Обидва письменники відчували потребу у глибинному дослідженні людської психології, духовної трансформації особистості та суспільства. Вони відкрили великі можливості комедії, широко використовували гротеск, карнавалізацію, гру світлотіні трагічного й комічного тощо. Усе це дозволяє говорити про типологічну схожість між художніми системами Гоголя й Дюрренматта, вивчення якої сприятиме кращому розумінню творчості обох митців, а також традицій і новаторства у драматургії.

Світ у зображенні Гоголя й Дюрренматта постає надзвичайно складним, строкатим, різноманітним у своїх проявах. Він неоднозначний і зображується письменниками також неоднозначно. І якщо говорити про драматургію обох митців, то тут вони обидва йшли шляхом комедії, яка сприяла виявленню цієї складності світу і його глибинної сутності. Гоголівська комедія насичена гострою інтригою, різними видами комізму, прихованим другим (трагічним) планом, яскравою образністю, несподіваними поворотами сю-

жету. Її основу становить дія, що розгортається у різних площинах – зовнішній та внутрішній, співвідношення між якими й зумовлює розвиток конфлікту, який є багатоплановим.

Дюрренматт також убачав у комедії невичерпні можливості для відображення складного сучасного світу. Роздуми про комедію він виклав у статтях («Нотатки про комедію» (1952) та ін.) і книзі «Проблеми театру» (1955) і втілював ці ідеї у власній художній практиці. На думку Дюрренматта, тільки комедія здатна відтворити в конкретних образах «забуте» («втрачене») обличчя світу. Оскільки між добром і злом у свідомості сучасної людини нерідко немає межі, а всі цінності нівельовані, то й світ постає, за словами Дюрренматта, «безликим»: натомість замість конкретних особистостей – якась безлика машина, що скеровує долі й життя людей. Отже, комедія розуміється швейцарським драматургом як своєрідний засіб боротьби проти нівелювання цінностей, загальної «безликовості» світу. Сьогодні письменник, як пише Дюрренматт, повинен удаватися до хитрощів, щоб глядач слухав про ті речі, які йому не подобаються, тому «комедія є тією пасткою, в яку публіка постійно потрапляє і буде потрапляти». Комедія, за його словами, якнайкраще підходить для відображення заплутаних і складних умов ХХ століття. У «Проблемах театру» Дюрренматт обстоює думку про те, що комедія є єдиною драматичною формою, яка спроможна показати за часів атомної бомби трагічне. Тому комедії Дюрренматта у переважній більшості є трагікомедіями, а трагікомічне сприйняття, за словами Є. Волощук, пов'язане з відчуттям відносності критеріїв життя, воно виникає під впливом духовної кризи в певні переломні моменти історії. «Сучасна трагікомедія не має чітких жанрових ознак й характеризується переважним чином «трагікомічним ефектом», досягнення якого передбачає, що драматург бачить і відображає одні й ті самі явища дійсності водночас у комічному й трагічному висвітленні, причому комічне й трагічне не зменшують, а часто посилюють одне одного» [2, с. 10].

Дюрренматт відхиляє героя як драматичну постать, але вбачає у «мужній людині», котра живе в безжальному світі, хоробрість як єдино можливу форму її існування. «Світ (а разом з ним і сцена, яка означає цей світ), є для мене щось незвичайне, загадка про нещастя, яке необхідно мужньо сприймати, але перед яким не можна капітулювати», – писав Дюрренматт [10, с. 272].

«Мужність сприйняття» жахливого світу, сповненого нещастя і трагедій, утілюється передусім у гротеску, що також єднає Гоголя й Дюрренматта. Гротеск не є окремим художнім прийомом, він організовує всю структуру багатьох творів Гоголя й Дюрренматта, виявляючись на різних рівнях тексту. Гротеск, що передбачає химерне поєднання в єдиному цілому різних початків – фантастичного і реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного, раціонального й ірраціонального та ін., сприяє виявленню глибинної сутності явищ, зображенню аномального, дивного світу. У Гоголя гротеск – другий бік реальності, засіб проникнення у той прихований план, що є невидимим зовні. Гоголівські гротескні образи та ситуації є по-своєму знаковими для його доби. Вони відображають абсурдність світу ХІХ століття й духовні трансформації, що відбулися із суспільством та людиною того часу. Гротеск у Гоголя містить комічне й трагічне, він є способом заперечення, боротьби з недосконалістю буття і водночас сприяє утвердженню автор-

ського ідеалу. М. Бахтін у праці «Рабле і Гоголь» відзначає: «Гротеск у Гоголя не є простим порушенням норми, а запереченням всіляких абстрактних, непорушних норм, що претендують на абсолютність і вічність. Він заперечує очевидність і світ «усього сталого» заради несподіваності й непередбачуваності правди. Він неначе говорить, що добра слід чекати не від усталеного й звичного, а від «дива». У ньому втілена народна оновлювальна, життєствердна ідея» [3, с. 495].

Дюрренматт також уважав себе передусім письменником гротеску, а не абсурду. «Абсурдного я не люблю, бо воно означає відсутність смислу», – писав він. Гротеск він розглядав як можливість проникнути в смисл сучасного життя, бути «правдивим» у відтворенні «обличчя безликого світу». Дюрренматт зазначав: «Гротеск – це одна із надзвичайних можливостей бути точним. Немає сенсу заперечувати, що гротескне мистецтво віддзеркалює жорстокість об'єктивної дійсності, але воно – мистецтво не нігілістів, а радше моралістів; воно не милується розпадом, а посипає сіль на рани. Воно є незручним, але необхідним» [7, с. 160]. Дослідник В. Седельник слушно зауважує: «Його найкращі книги залишаються гротескним дзеркалом, яке шаржує зображення, проте не спотворює його сутності; дзеркалом, у якому без прикрас, у жахливій достовірності „відобразився час і сучасна людина”» [8, с. 98].

Оскільки світ гротескний, то й драма, за Дюрренматтом, неминуче мусить бути гротескною. Виходячи з цієї основної думки, Дюрренматт розгортає абсолютно нову драматичну концепцію – концепцію трагікомедії. Ф. Беккер у новому виданні «Історія літератури. Епохи» (2003) визначає провідні риси трагікомедії Дюрренматта. Якщо в класичній трагедії мова йде про персональну провину й відповідальність, то в трагікомедії головне, що цікавить митця, – це колективна провина. У трагедії дії героїв мають трагічні наслідки, а в трагікомедії, що розробляє Дюрренматт, можливості для дій героїв узагалі відсутні. Трагічне в трагедії слугує показу основного конфлікту героя, а в трагікомедії – зображенню абсурдного й гротескного світу. Таким чином, трагікомедія, згідно з концепцією Дюрренматта, має не повчати, як трагедія, а тим більше не відлякувати глядачів, а хвилювати, бентежити, спонукати працювати думку й почуття. Дюрренматт, як і Гоголь, прагнув не втішати, а тривожити, застерігати. Тому нерідко його п'єси називають творами-пересторогами. Та якщо, «незважаючи на всі перестороги, врятувати світ все ж таки не вдасться, то хоча б посміятися над людською сліпотою й дурістю, бо гіркий сміх очищує душу й підносить над темрявою лабіринту» [8, с. 99].

На відміну від багатьох драматургів ХХ століття, у творах яких дія послаблена, де нічого не відбувається, Дюрренматт повернув у сучасний театр напружену, розгорнуту, складну дію. У своїх теоретичних працях він обстоює насичену фабулу, вибудовану за старими правилами, як основу своєї драматургічної техніки. У п'єсах Дюрренматта завжди багато подій, у них відчувається живе кипіння життя, а в різних перипетіях доль персонажів автор намагається відтворити загальні закономірності світу. Від випадку (подекуди неймовірного) до закономірності, від окремого сюжету – до створення моделі світу. Таким був напрям естетичних пошуків Дюрренматта. І в цьому також виявляється його близькість із Гоголем. Обидва митці шукали типове

у випадковому, а модельність художнього мислення дозволила їм показати характерні риси епох, у які вони жили.

Гоголь і Дюрренматт були великими майстрами інакомовлення. Їхні твори нерідко сприймаються як своєрідні метафори людського життя, де засобами художньої умовності говориться про нагальні проблеми. І все ж таки при всій умовності й схильності до інакомовлення художні образи у творах Гоголя і Дюрренматта – не маріонетки, а живі люди. У примітках до п'єси «Гостина старої дами» швейцарський драматург писав: «Я змальовую людей, а не маріонеток, дію, а не алегорію, показую світ, а не мораль, як мені часто приписують...» [7, с. 159]. Щодо тієї ж п'єси письменник відзначав: «Героями виступають голенці, люди, як усі ми. Їх не можна зобразити лихими, аж ніяк не можна...» [7, с. 160]. Як бачимо, митець прагнув змальовувати людей «не лихими», а духовно збіднілими, трагічно знедоленими, такими, якими зробило їх саме життя. Він наголошував на тому, що п'єсу треба грати «не гнівно, а сумно, але й з гумором, бо цій комедії, що кінчається так трагічно, ніщо так не шкодить, як тваринна поважність». Отже, віддуння гоголівського «сміху крізь сльози» звучить й у творах Дюрренматта.

Крім зазначених типологічних подібностей, є ще одна риса, що єднає художні системи Гоголя й Дюрренматта. Це ігровий початок творчості. Захоплива гра, що дозволяє швидко змінювати ракурс зображення, вдаватися до неймовірних ситуацій, змінювати маски, маніпулювати реальністю, визначає художню структуру багатьох творів обох митців. Естетична гра дає митцям особливу свободу в підході до дійсності. Гра робить напрочуд доступними серйозні речі, про найскладніші категорії вона дозволяє говорити мовою, зрозумілою кожному. У грі немає чіткої межі між трагічним і комічним. А сміх стає неодмінною умовою цієї гри, він звучить по-різному – то доброзичливо, то викривально. Гра у Гоголя й Дюрренматта – головний засіб випробовування на духовну міць дійсності й людини.

Чимало гоголівських мотивів розробляються у п'єсах швейцарського драматурга. І було б цікаво простежити, як вони впливають на структуру новітньої драми, яка їхня роль у створенні художнього світу митця. Репрезентативною щодо цього є трагікомедія Дюрренматта «Гостина старої дами» (1956), одна з найкращих п'єс письменника. Зав'язка твору Дюрренматта нагадує «Ревізор» М. Гоголя. У провінційне містечко Гюлен, що знаходиться десь у Середній Європі, приїжджає стара дама – Клер Цаханасян, мультимільйонерка. Як і у Гоголя, приїзд однієї особи каталізує всі події твору, приводить до дії всю образну систему, є рушійною силою сюжету. І в Гоголя, й у Дюрренматта до зустрічі поважної особи готуються всі чиновники міста, намагаючись якомога краще постати перед нею.

Місто Гюлен нагадує гоголівські провінційні містечка із творів «Ревізор», «Мертві душі» та ін. Як і Гоголь, Дюрренматт надзвичайно уважний до кожної деталі, кожної подробиці. Першу дію відкриває довга авторська ремарка, в якій відтворена атмосфера занепаду: «Поки підіймається завіса – станційний дзвінок. Потім напис: Гюлен. Певне ж, містечко, що ледь позначене в глибині: зруйноване, занепаде. Будинок станції також занепадий, залежно від країни – з відгородженим пероном чи ні. Наддертий розклад потягів на стіні, заіржавілий семафор, двері з написом «Вхід заборонений». Далі, посередині, розбита дорога до станції. Вона також ледь позначена. Ліворуч – будка: гола, без вікон, череп'яний дах, пошарпані плакати на стінах.

Зліва табличка «Для жінок», справа «Для чоловіків»...» [6, с. 100]. Ось у такому жахливому вигляді постає вперше Гюлен у п'єсі. Тут усе зруйноване, розбите, занедбане. Гюлен перетворений автором на символ спорожніння життя, мертвотності, занепаду. Не випадково письменник уважав, що твір буде актуальним для різних країн, тому й зазначав у ремарці: «...залежно від країни – з відгородженим пероном чи ні».

Хронотоп дороги, характерний для творчості Гоголя, з'являється й у п'єсі Дюрренматта. Однак якщо у Гоголя дорога при всьому трагізмі картин, що вона відкривала, містила можливість руху, втілювала надію митця на зміни, то у Дюрренматта вже немає такої відкритості простору. Дорога тут нікуди не веде, це глухий кут. Дія починається на станції, тобто на перехресті різних доріг. Але, як бачимо, дорога до станції розбита. А великі потяги не зупиняються в Гюлені. «Нам тільки й лишилося втіхи, що дивитися на потяги» [6, с. 100], – каже один із жителів. У Гюлені життя неначе спинилося. Занепад триває вже дуже давно, і гюленцям нічого не залишається, крім спогадів про те, що колись містечко «було осередком культури», «одним із найпередовіших у країні». Тут ніхто нічого не виробляє, всі живуть у борг, ледь існують за рахунок допомоги для безробітних.

У п'єсі Гоголя «Ревізор» діють городничий, почтмейстер, міські поміщики, лікар, поліцейські, суддя, наглядач училищ, купці, міщани та ін. Швейцарський драматург також створює узагальнений образ містечкової громади, показуючи різні верстви суспільства. Серед господарів Гюлена – Бургомістр, Учитель, Священик, Лікар, Поліцай, а також інші жителі. Якщо у «Ревізорі» чиновники ще мають імена, то у Дюрренматта імена відсутні, що само по собі є промовистим. Людина втрачає своє обличчя, губить особистісне, вона – ніхто в сучасному світі, наголошує Дюрренматт. Мотив заміни людини чином, що звучить у Гоголя і в «Петербурзьких повістях», і в «Ревізорі», і в «Мертвих душах», доводиться Дюрренматтом до абсурду. Чин, соціальний стан, посада – тільки це важливе у світі, створеному швейцарським письменником. Тому імена його персонажів можуть змінюватися, їх може взагалі не бути, а чоловіки Клер, наприклад, мають тільки номери.

У процес підготовки до візиту мільйонерки втягнуте все містечко. У першій дії намагання гюленців виглядати якомога краще перед Клер смішні й жалюгідні. Сміх викликає не те, що вони бідно одягнені, не те, що в них один на всіх циліндр, що автомобіль (і то старий) має тільки лікар, а те, що вони заради грошей готові на все: бути не тим, ким є насправді, говорити не те, що думають, робити не те, що хочеться. Гюленців і гоголівських персонажів об'єднує побожне ставлення до влади й грошей. Однак якщо герої «Ревізора» бояться втратити свої накопичення й посади, то гюленці навпаки – хочуть їх здобути.

Перед ким же плазують гюленці? Як і в «Ревізорі», Хлестаков виявляється «тряпкою», «фитюлькою», зовсім не тим, за кого себе видає, і це ще більше підкреслює комізм ситуації, так і Клер Цаханасян зовсім не варта того, щоб перед нею принижувалися. Колись Клер обманув її коханий чоловік – Іль, і вона, вагітна, позбавлена підтримки, мусила полишити Гюлен. З того часу минуло чимало років. Клер утратила дитину, потрапила на саме дно суспільства, але згодом вигідно одружилася, потім одружувалася ще багато разів (про що свідчать номери її чоловіків) і стала найбагатшою жінкою у світі. Душа головної героїні давно померла, і сама вона несе тільки смерть. Не

випадково Клер порівнюється автором із Медеєю, а її появу супроводжують промовисті деталі: домовина, яку вона привезла в Гюлен, вінки тощо. Отже, Клер – символ духовної смерті, вона сама є смертельною небезпекою для суспільства.

Клер приїздить у Гюлен для того, щоб, як вона каже, домогтися «справедливості». Однак «справедливість» вона розуміє по-своєму. Її охопило бажання помститися Ілеві за стару зраду, і вона обіцяє Гюлену мільярд в обмін на смерть Іля, що має стати покаранням за гріхи молодості. Як і в гоголівському «Ревізорі» герої випробовуються на духовну міць за певних обставин, так і у п'єсі сучасного драматурга головна тема – моральне випробовування людства. Гоголя й Дюрренматта цікавить процес внутрішньої трансформації особистості й суспільства. У першій дії «Гостини старої дами» гюленці відкидають пропозицію Клер, захищаючи Іля. Однак мультимільйонерка говорить: «Я почекаю». Вона добре знає, що час і гроші здатні змінити все на світі. І так воно зрештою і сталося. У другій дії Іль намагається зберегти єдність з гюленцями, а ті вже змінилися, вони тепер наділи нове вбрання і взулися в нові черевики, та головне – вони змінилися внутрішньо. Згодом жителі містечка вже не вбачають у пропозиції Клер чогось незвичайного чи безглузлого, вважаючи, що врешті-решт «справедливість» має торжествувати й заради цієї «справедливості» можна пожертвувати одним заради щастя всіх. Гюленці, котрі відвідують крамницю Іля в другій частині драми, приходять сюди не для того, щоб висловити йому свою підтримку, а щоб скористатися ситуацією і безкоштовно отримати товари, бо знають, що Іль за цих обставин не відмовить їм. Гюленці озброюються, мотивуючи це тим, що у Клер утік чорний леопард. Колись Клер називала «чорним леопардом» Іля, а це наводить на думку, що триває полювання не на звіра, а на людину. І рушниці, і револьвери, які носять зарядженими і періодично направляють на Іля чи навіть дають йому потримати, символізують невідворотну смерть. Отже, Дюрренматт, як і Гоголь, показує духовну трансформацію суспільства, яке під впливом згубної влади грошей опиняється у глибокій прірві.

І в «Ревізорі», і в «Гостині старої дами» жителі містечка опускаються морально все нижче й нижче, протягом розвитку дії вони дедалі більше втрачають людські якості. У Дюрренматта моральний занепад людства доводиться до крайньої межі: гюленці з людей (бідних, але все ж таки людей) перетворюються на вбивць, вони вбивають Іля і тим самим убивають у собі людяність назавжди. І все ж таки у Дюрренматта, як і в Гоголя, немає ненависті до людей. «Громада поволі улягає спокусі, – пише драматург у примітках до п'єси, – але це улягання має бути зрозумілим. Спокуса надто велика, злидні надто тяжкі» [7, с. 160]. Глибоке співчуття до людства, що перетворилося на «мертві душі», проймає всю п'єсу «Гостина старої дами». Узагалі, тема «мертвих душ», омертвіння самого життя зближує творчість митців двох різних століть.

Обох письменників єднає також пронизлива тема «маленької людини», яку розпочав Гоголь у повісті «Шинель». Увага до пересічної людини, до її почуттів, до її важкої долі є спільною для Гоголя й Дюрренматта. Гюленці говорять про себе, що вони не «живуть», а «животіють». Іль у розмові із Клер зізнається: «Я живу в пеклі». Ситуація переслідування Іля нагадує гоголівські твори «Шинель» і «Нотатки божевільного». Людина, що стає об'єктом полювання з боку системи, завжди викликала глибокий біль у Гоголя. Але

цей біль відчуває й письменник ХХ століття. Дюрренматт, як і Гоголь, став на захист «маленької людини». Вона нічим не визначна, ця людина, можливо, вона нічого й не заслужила у своєму житті, але вона – Людина, і тому її головне право на землі – жити по-людськи, а не животіти чи вмирати.

У п'єсі Дюрренматта звучить і традиційний гоголівський мотив суцільного божевілья, що охопило весь світ. Те, що відбувається у «Гостині старої дами», відбувається на межі реального та ірреального. Письменник показує, як страшна хвороба заповонила душі людей, і вони, ще живі, насправді повільно вмирають у духовному плані. І посеред усього цього божевілья у творі постає один-єдиний справжній герой – Іль, який є надзвичайно цікавим із художнього боку образом.

Лінія «Клер – Іль» не є традиційною любовною лінією, хоча вся інтрига п'єси ґрунтується на їхньому колишньому коханні (до того ж постійно згадується твір В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта»). Те, що відбувається між цим чоловіком і жінкою, зовсім далеке від найкращих людських почуттів. Гюленці прагнуть отримати від Клер грошову допомогу, а Іль як чоловік, котрого вона колись любила, використовує колишні стосунки задля реалізації прагматичної мети. Лем, як й іншими жителями містечка, із самого початку п'єси керує тільки розрахунок. Тому на першому ж побаченні він запитує її, чи допоможе вона гюленцям. «Вважайте, що вона вже в мене в кулаці» [6, с. 106], – з гордістю провінціала каже він Учителю. Іль на початку твору – такий, як усі. Звичайна людина у звичайному збіднілому містечку. Пересічна людина, котра живе злиденним життям, не має високих ідеалів. «Задрипаний крамар у збіднілому містечку», – так характеризує його сам письменник. Цей герой зовсім не є героїчною чи винятковою особистістю. Якщо із Клер гроші зробили те, чим вона є, то з Іля бідність зробила жалюгідного дрібного торговця, весь сенс життя якого зосередився на його крамниці. У моральному плані він зображується автором у першій же дії як досить ница людина. Ми дізнаємося, що Іль колись зрадив Клер і абсолютно не відчував провини за це. Навіть коли вона приїхала до міста знову, почуття сорому в нього не виникає. Він лицемірно каже, що хотів дати Клер щастя, тому «мусив відмовитися від свого». Насправді ж він одружився з іншою жінкою з розрахунку, бо у Клер на той час на було грошей. Однак приїзд Клер, котра вимагає «справедливості», змусив його по-іншому подивитися і на себе, і на людей, і на Гюлен, і на все життя. Не-герой Іль протягом твору стає справжнім героєм. Дюрренматт зазначає: «Якщо Клер Цаханасян як образ не розвивається, вона героїня від самого початку, то її давній коханець робиться героєм. Задрипаний крамар, він зразу стає, не здогадуючись про те, її жертвою. Маючи за собою вину, він вважає, що життя саме скасовує її. Це образ легковажного, простого чоловіка, якому через страх, а далі через смертельний жах щось помалу починає відкриватися, щось украй особисте; чоловіка, який у собі переживає справедливість, бо визнає свою вину, і якого смерть робить великим (його смерті не бракує певної монументальності). Його смерть водночас і сповнена змісту, і безглузда. Сповнена змісту вона була б тільки у міфічній державі античного полісу, але дія відбувається в Гюлені. У наші часи» [7, с. 160].

Якщо Іль спочатку належить до групи «Господарів», то протягом твору він дедалі більше віддаляється від них і насамкінець протистоїть їм. Але на цьому розвиток образу Іля не завершений. У третій дії Іль перемагає сам

себе, долаючи свій страх, піднімаючись духовно. Перед лицем смерті Іль змінюється внутрішньо. Хоча й запізно, та він відчуває провину: «Врешті, я сам винен... Я сам зробив із Клари те, чим вона є, а з себе самого те, чим я є, нікчемного, задрипаного крамаря. Що ж я маю робити?.. Вдавати невинного? Все це моя робота: євнухи, ключник, домовина, мільярд. Я не можу врятувати ані себе, ані вас» [6, с. 142–143]. Іль уже не боїться смерті, не боїться Клер, не боїться гюленців, не боїться зради (його й так уже всі зрадили – і дружина, і діти, і жителі міста). Іль знаходить у собі сили подивитися прямо в обличчя смерті й людям. Він відмовляється від самогубства тільки з однією метою, щоб вони, якщо вже зважилися, теж пройшли через смерть – його смерть. Для чого? Він і сам не знає, але цей досвід смерті, як відчуває Іль, є трагічною необхідністю і для нього, і для всіх. У промові, зверненої до Бургомістра, для Іля настає момент істини: «Бургомістре! Я пройшов крізь пекло. Я бачив, як ви робите борги, відчував, як із кожною ознакою добробуту до мене все ближче підкрадається смерть. Якби ви були не накинули мені того страху, того моторошного почуття, все було б інакше, в нас могла б вийти не така розмова, я взяв би зброю. Задля вас. Та тепер я замкнувся, перемиг свій страх. Було важко, але все вже позаду. Вороття нема. Тепер ви мусите бути моїми суддями. Я скоряюсь вашій ухвалі, хоч би яка вона була для мене, вона буде справедливістю, а чим буде для вас, не знаю. Дай Боже, щоб ви встояли перед вашим вироком. Ви можете мене вбити, я не нарікаю, не протестую, не боронюсь, але вашого вчинку не можу у вас відібрати» [6, с. 145–146].

Зіткнення людського й нелюдського в людині є одним із характерних гоголівських мотивів. У «Нотатках божевільного» Поприщин, який був «ніхто», «нуль», зважився спокуситися на «бідне багатство», плекаючи у своїй душі мрію про одруження з дочкою директора, і суспільство, яке раніше його не помічало, одразу звернуло на нього увагу. Начальник департаменту говорить йому: «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя ни гроша за душою...» [4, с. 145]. Поприщин не відмовляється від свого бажання, однак неймовірна подія – знайомство з листуванням собак – відкрила йому очі на себе й на світ. Герой зрозумів: «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал» [4, с. 152]. Поприщин замислюється над загальним порядком у світі, він замислюється й над самим собою: «Может быть, я сам не знаю, кто я такой?.. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, – и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже государь» [4, с. 153]. Коли Поприщин уявив себе іспанським королем, він в очах чиновників постає божевільним. Але насправді, прийнявши звання короля, Поприщин уперше відчув себе Людиною, він зрозумів, що немає необхідності плазувати перед начальством. Побачивши начальника департаменту, він тримається тепер вільно, з гідністю і навіть подумав про себе: «Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бытлыки» [4, с. 155].

Отже, як бачимо, Гоголь і Дюрренматт кожний по-своєму показують духовну трансформацію людства. Мотив божевілья дозволяє митцям від-

творити «світ навпаки», світ, який утратив справжні цінності, де добро і зло, справедливість і несправедливість помінялися місцями, де людина, справжня жива людина, сприймається як божевільна істота, а «маріонетки» – за людей. Обоє митців цікавить і те, як поводить себе окрема особистість в умовах цього суцільного божевілля. І Гоголь, і Дюрренматт відзначають, що людина втрачає у собі людське, моральні якості, проте митці остаточно не втрачають віри в людину. Так, через хворобливу свідомість Поприщин у Гоголя нарешті побачив світ у справжньому обличчі, усвідомив себе людиною. Він тепер «стал видіти далеко-далеко». За мареннями й фантазіями Поприщина постає гірка й трагічна російська дійсність, за ними вгадуються болісні роздуми про людину й прозріння самого автора.

Іль у п'єсі Дюрренматта також приходиться до трагічного усвідомлення істини: «Мене засудять на смерть, і хтось мене вб'є. Я не знаю, хто саме й де, знаю тільки, що моє безглузде життя доходить до кінця» [6, с. 150]. Так само, як для Поприщина божевілля стає своєрідним звільненням від трагедії його злиденного існування, так і для Іля смерть стає виходом із глухого кута, бажаним порятунком від «безглузлого життя». Обидва герої здійснюють прорив у своїй свідомості, і над їхніми душами вже не владні ні суспільство, ні сама смерть. Не-герої, «маленькі люди» Гоголя й Дюрренматта відчули себе людьми, і в цьому виявляється гуманістична позиція митців. М. Бахтін писав про своєрідний «катарсис пошлости», який створює Гоголь [3, с. 495]. Ю. Манн у своїх працях уживає термін «гротескний катарсис». В обох випадках мова йде про гірке прозріння, про переможний початок творчості Гоголя. Крізь «невидимі світу сльози», крізь неймовірні випадки, гротескні ситуації у творах Гоголя відчувається світла надія письменника на відновлення справжніх цінностей, на відродження людського в людині. Катарсис переживає і герой п'єси Дюрренматта «Гостина старої дами». Фінальна сцена твору нагадує «віднесений далеко в море корабель, що зазнав аварії, який дає останні сигнали». Два хори гуленців (як в античній трагедії) співають гімн на честь багатства, що тепер прийшло в містечко. У п'єсі Дюрренматта, образно кажучи, гине хор, тобто людство, хоча воно, на перший погляд, досягло благополуччя. Використання прийомів античної драми тільки підкреслює глибину цієї трагедії. І все ж таки смерть Іля освітлює фінальні сторінки твору. Через важкі випробування герой здобуває істину, звільняючись від жаху буття й хоча б перед смертю відчувши себе людиною.

Змальовуючи трагедію світу, Дюрренматт закликав не миритися з нею. Він завжди шукав вихід і передусім – у душі людини. «Якщо людина усвідомить себе людиною, вона зможе піднятися над лабіринтом», – писав Дюрренматт. Тому хоча у фіналі п'єси «Гостина старої дами» Іль загинув, його готовність до смерті означала початок нового життя – без страху, з усвідомленням істини, яка колись була втрачена. Він помирає нескореним, його душа вже не належить ні Гулену, ні старій дамі, ні будь-кому. Фінал п'єси пройнятий духом страдництва Прометейя, котрий зважився повстати проти жорстоких богів і самої невідворотної долі. Й особливо величним є те, що до прометеїзму змогла піднятися звичайна «маленька людина», «задріпаний крмар у занепадомому містечку».

Дюрренматт говорить про себе: «Хоч я й найсумніший із сучасних драматургів, жарт мені дуже подобається, я зовсім не безнадійний похмурий тип». У п'єсі панує захоплива карнавальна стихія з перевдяганнями, змінами ма-

сок, стрімкими несподіваними поворотами сюжету, фарсом, буфонадою, а сміх – неодмінна умова карнавалу. Сміх здатен подолати смерть. Сміх є засобом звільнення від трагічної необхідності. Урешті-решт сміх – протидія апокаліпсису. Як і у Гоголя, сміх Дюрренматта амбівалентний: він звучить то гнівно, то викривально, то сумно. У Дюрренматта, як і у Гоголя, знаходимо так звані «веселі смерті», «карнавалізовані колективи», «карнавальну гру зі смертю й межами життя й смерті» (М. Бахтін). Як і у Гоголя, сміх у Дюрренматта – «єдиний позитивний герой», а сміховий світ не замкнений на собі, він відкритий для вічності, для майбутнього.

У творчості Дюрренматта виявилися характерні риси сучасної драматургії: складна інтелектуальність, форма параболи, інтертекстуальність, монтаж, притчевість тощо. Однак при цьому традиція була тим стрижнем, який зв'язував й утримував усі ці новітні прийоми. І в цьому плані гоголівська традиція дала поштовх для активних шукань швейцарського митця, для його роздумів про сучасний світ і відтворення його у нових художніх формах.

Гоголь і Дюрренматт мислили не в національних, а в глобальних категоріях. Вони прагнули створювати узагальнені картини, художні моделі, важливі для всього людства. Вони сміялися самі й учили сміятися світ. І кожний із них усвідомлював проповідницьку місію для свого часу. Вони повчали, але не з нудним моралізаторством, а щиро й весело. Їхня проповідь мала відкрити людству весь жах його глибокого занепаду й водночас – перспективу духовного спасіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волощук Є. У пошуках утраченого гуманізму: нарис про драматургію Ф. Дюрренматта / Є. Волощук // Вікно в світ. – 2002. – № 1. – С. 87–98.
2. Волощук Є. Фарс Апокаліпсису на сцені: театр Ф. Дюрренматта / Є. Волощук // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 3. – С. 9–12.
3. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М., 1975. – С. 484–495.
4. Гоголь Н. Записки сумасшедшего / Н. Гоголь // Петербургские повести А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. – М., 1987. – С. 141–160.
5. Гоголь Н. Повести. Ревизор / Н. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1984. – 352 с.
6. Дюрренматт Ф. Гостина старої дами / Ф. Дюрренматт ; [пер. з нім. В. Вовк та Є. Поповича] // Вікно в світ. – 2002. – № 1. – С. 99–159.
7. Дюрренматт Ф. Примітки до п'єси «Гостина старої дами» / Ф. Дюрренматт // Вікно в світ. – 2002. – № 1. – С. 159–160.
8. Седельник В. Фридрих Дюрренматт и швейцарская литература XX века / В. Седельник // Вікно в світ. – 2002. – № 2. – С. 96–103.
9. Becker F. Literaturgeschichte / Epochen. – Stuttgart ; Duesseldorf ; Leipzig : Klett, 2003. – 120 S.
10. Albrecht Guenter, Boettcher, Kurt u.a. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. – Leipzig, 1987. – 820 S.

ИНГА КАПУСТЯН

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ НОВАЦИИ В ДРАМЕ ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА

В статье рассматриваются типологические взаимосвязи между творчеством Н. Гоголя и Ф. Дюрренматта на уровне сюжетно-композиционной структуры, образной системы, гротеска, средств комического. Основное внимание уделено пьесе Ф. Дюррен-

матта «Визит старой дамы», в которой нашли развитие традиции комедии Н. Гоголя «Ревизор». Определена роль наследия Н. Гоголя в формировании художественного сознания XX века.

Ключевые слова: традиция, комедия, гротеск, смех.

INGA KAPUSTIAN

**THE GENERIC AND STYLISTIC INNOVATIONS IN FRIEDRICH
DURRENMATT'S DRAMA**

The article deals with the typological relationship between the works of Gogol and Friedrich Dürrenmatt at the level of plot and compositional structure, imagery, grotesque and comic features. The great emphasis is paid to F. Dürrenmatt's play «Visit of the Old Lady», where the traditions of Gogol's comedy «Inspector» can be traced. It defines the role of Gogol's literary heritage in modeling the artistic consciousness in the XX century.

Key words: tradition, comedy, grotesque laughter.

Одержано 12.05.2015 р