

Фріш Макс Рудольф

Біографія

МАКС ФРІШ

(1911 — 1991)

Швейцарський прозаїк, драматург і публіцист Макс Фріш народився 15 травня 1911 року в Цюріху. Його батько, архітектор за професією, був вихідцем з Австрії. Мати була якийсь час гувернанткою в будинках відомих російських аристократів. Із предків Фріша, який мав цілком добropорядний з буржуазної точки зору родовід, єдиним ізгоем був дід Макса по матері, котрий називав себе художником.

У 1924 році Макс вступив до реальної гімназії в Цюріху. Сам Макс спочатку ріс "звичайнісіньким" хлопчиськом і, як не намагалися батьки прилучити його до наук і муз, усіляко перешкоджав їхнім просвітительським планам, віддаючи перевагу футболу з однолітками. Перше справжнє потрясіння від спілкування з мистецтвом прийшло лише в шістнадцятирічному віці, викликав його театр. Він згадував: "Постановка "Розбійників", напевно дуже слабка, подіяла так, що я просто не міг зрозуміти, чому дорослі, у яких достатньо грошей і немає уроків, не ходять у театр щовечора". Подив юнака тільки підсилювався, коли незабаром йому довелося побачити драму, у якій діяли люди в сучасних костюмах. "Отже,— осінило його,— писати п'єси можна й у наш час!". Невдовзі наслідки цього відкриття виявилися, і відомий режисер Макс Рейнгардт змушений був повертати юному драматургові один рукопис за одним, супроводжуючи їх традиційними порадами не впадати у відчай і працювати далі. Світ не квапився визнати юний талант. "Єдине, що він визнавав — це диплом. Університет був неминучий".

Два роки М. Фріш провчився на філологічному факультеті Цюріхського університету. "Моєю спеціальністю була германістика. Значно ближчими до безпосередньої таємниці життя здавалися мені інші лекції. Професор Клерик, який пізніше заподіяв собі смерть, показував нам людське існування в дзеркалі його злочинних пристрастей. У гірській височині, удалині від нашого сумління велично стояв старий Вьольфлін; стискаючи в руках свою тростину, як спис, він розвивав основи навчання, прибраного в мармур". У цілому університет сприймався як "магазинне звалище різних предметів, позбавлених внутрішнього зв'язку", але поки що задовольняв М. Фріша.

Та коли в 1933 році помер його батько і йому самому довелося заробляти на хліб, він залишив його майже без жалю. Фріш працював журналістом, "описуючи все, що доведеться: новосілля, доповіді про Будду, феєрверки, третьосортні кабаре, пожежі, спортивні змагання, настання весни в зоопарку,— тільки від крематоріїв я відмовлявся". Вільний час від цієї діяльності, пов'язаної із частими поїздками по країні й кількаразовими виїздами за кордон, М. Фріш заповнював роботою над своїм першим романом "Юрг Рейнгарт", що був надрукований в 1934 році. За ним з'явилося

оповідання "Відповідь із тиші" (1937). В обох творах відчувається потужний вплив Готфріда Келлера, якого М. Фріш називав "своїм кращим батьком" і під магічною владою якого він перебував довгий час. Обидві публікації разом з іншими численними наслідуваннями автора "Зеленого Генріха", коли побачили світло, були якогось чудового дня спалені рукою автора, що не відала жалю. Здавалося, із творчістю було покінчено назавжди. Двадцятип'ятирічний М. Фріш повертається на студентську лаву — цього разу архітектурного інституту. Через чотири роки він одержує диплом і незабаром виявляється переможцем загальноміського конкурсу на кращий проект відкритого басейну. Захоплений своєю новою професією, М. Фріш уже подумував про власне архітектурне бюро, але його плани порушив несподіваний призов до армії: почалася Друга світова війна. Майже два томливі роки він провів рядовим на швейцарському кордоні. І знову береться за перо. Так з'являються в 1940 році його перші щоденникові нотатки, "Аркуші з речового мішка". Уривчаста й всеохопна манера цих щоденників, що поєднувала миттєві спостереження із глибокими роздумами, багато в чому нагадувала популярні в ті роки твори Андре Жиди й Ернста Юнгера, але тематично й змістовно М. Фріш виявив тут уже певну самостійність, принаймні потяг до об'єктивного пізнання світу різко відрізняв його від двох згаданих апостолів суб'єктивізму. Повернення М. Фріша в літературу відбулося на попередній основі, закладеній потужною традицією критичного реалізму. Це підтвердив і роман "Важкі люди" (1943), у якому постає ряд характерних для М. Фріша тем, ще не знайшли в цей ранній період його творчості досить переконливих художніх рішень. М. Фріш працював над цим романом у рік свого одруження з Констанцією фон Мейєнбург, шлюб з якою, хоча й дав життя двом дочкам і синові письменника, але зазнав чимало тяжких криз, що відбилися, на думку критиків, у його творчості. Шлюб був розірваний в 1959 році. Серед численних відгуків на роман був і дуже важливий лист від завідувача літературною частиною Цюрихського драматичного театру Курта Хіршфельда, який пропонував М. Фрішу спробувати свої сили в театрі. Матеріал щойно опублікованого роману був покладений в основу першої п'єси М. Фріша, "Санта Крус" (1944). У наступному році була написана п'єса-реквієм "Знову вони співають", котра першою побачила світло рампи. Незабаром вийшла друком фантастична по-вість-видіння "Бін, або Подорож до Пекіна". Дуже бурхливо й напружено тривають для М. Фріша перші повоєнні роки — "роки після п'ятирічного домашнього полону". Він багато мандрує, спостерігає, міркує. Музеї Венеції змінюються руїнами Берліна, віденська опера — фашистськими концентраційними таборами на території Польщі, де М. Фріш у 1948 році бере участь у Конгресі прихильників миру. Багато творчих та ідейних імпульсів він отримав від спілкування з Бертольтом Брехтом, який спричинив помітний і визнаний вплив на його театр.

При всій незаперечній значимості цього впливу, Бертольт Брехт не зміг уберегти М. Фріша від тимчасового песимізму щодо майбутнього плину історії людства, якого зазнало в ті роки багато інтелігентів на Заході. Порятунком від зневіри М. Фріш шукав у роботі, що була для нього спасінням у лабіринті людської знедоленості й покалічених

життів. Паралельно з "Щоденником" він працював над двома п'єсами- "Китайська стіна" й "Коли закінчилась війна". Докладний аналіз слабких місць і прорахунків у цих п'єсах зроблено у дружньому листі Брехта.

У 1949 році завершилося нарешті будівництво басейну за проектом архітектора М. Фріша. Через два роки, коли був закінчений перший варіант "Графа Едерланда", і М. Фріш одержав річ-тру стипендію для стажування в Сполучених Штатах, він назавжди залишив архітектуру, остаточно змінивши креслярську дошку на друкарську машинку. Починаючи з "Дон Жуана, або Любові до геометрії", написаного наполовину в Нью-Йорку, наполовину — в Цюриху (1952) і роману "Штіллер" (1954), М. Фріш усе більше й більше завойовує європейське й світове визнання. Зріла майстерність вимагає досконалості, високої вимогливості до себе. Інтервали між окремими творами М. Фріша постійно збільшуються. За останні п'ятнадцять років він написав лише три п'єси — "Бідерман і палії" (1958), "Андорра" (1961) і "Біографія" (1967) — та два романи: "Гомо Фабер" (1957) і "Нехай мене звать Гантенбайн" (1964). Називаючи свої п'єси-притчі "моделями", М. Фріш сам становить типову "модель" сучасного популярного письменника — способом життя, суспільним темпераментом, навіть зовнішнім виглядом. Він, як і раніше, відчуває глибоку пристрасть до нових країн і людей, багато подорожує, виступаючи з інтерв'ю й доповідями, у яких вузькопрофесійні питання поступаються значним політичним, філософським, етичним явищам; М. Фріш миттєво реагує на будь-які важливі події, що відбуваються у світі, його оцінки не завжди безперечні, але завжди продиктовані доброю волею. На сторінках "Леттр франсез" і "Вечірньої Москви", "Іноземної літератури" чи "Нью-Йорк тайме" нерідко з'являється його портрет — високе чоло, високо підняті роздумом брови, лукавий прищур уважних очей за скльцями окулярів, незмінна люлька у вольовому роті — обличчя-"модель", типова особистість письменника "постнігілістичної" епохи.

У будь-якій статті, нарисові, монографії про М. Фріша, у будь-якій енциклопедичній довідці про нього поряд із загальними міркуваннями про те, що М. Фріш піддає аналізу кризу сучасної західної цивілізації, неодмінно буде названа й така риса, як проблема ідентичності. Зазначена проблема поставлена майже у всіх відомих нам творах М. Фріша. Недосвідчений читач, мало знайомий з духовною ситуацією сучасного Заходу й з інтелектуальними "поверхами" сучасної західної літератури, буде, може, неабияк здивований. А тим часом М. Фріш далеко не перший і не єдиний, зрозуміло, хто цілком самостійно знайшов той болючий нерв нашого століття.

Проблема ідентичності нерозривними нитками пов'язана з цілим комплексом проблем буржуазного суспільства новітньої формації, і насамперед з так званим відчуженням особистості. Феномен відчуження, що досяг апогею при фашизмі, своїм корінням сягає в самісіньку природу капіталістичних відносин. Наслідки цього явища позначилися на всіх галузях життя людини, значно видозмінивши його психологічний вигляд. Вузький обрій, периферійність праці людини, відлученої від споглядання широкої перспективи, приводили до фетишизації абстрактностей, до полохливої й боязкої залежності від анонімних сил, персоніфікованих у державі. Слово й діло

розділилися, провалля між ними заповнили ілюзії, фантасмагоричні нав'язливі видіння, сомнамбулічні кошмари, що становлять зміст свідомості, ущемленої мерзенністю світобудови. Сейсмографом цих явищ у художній літературі є романи Достоевського. Ще до цього вони були зафіксовані в трактатах датського філософа К'єркегора, який виявив тенденцію до "масового божевілья", здійсненого сторіччя тому. К'єркегор надав поміченій ним драмі відчуження в душі людини універсальних рис, простежених ним аж до Сократа. Запропонований К'єркегором вихід — прорив до особистого містичного Бога через знаходження власної, що не зводиться до трафарету, індивідуальної екзистенції,— при всій своїй практичній безплідності знайшов відгук серед багатьох дрібнобуржуазних філософів нашого століття.

Зосередивши свої спостереження на індивідуумі, замкнувши душею окремої людини суб'єктивну недугу, К'єркегор не зміг виявити причин відчуження. Це вперше зробив Маркс, який розкрив соціально-економічне підґрунтя цього явища й указав на його конкретно-історичну обумовленість. Маркс переконливо довів — а наступний хід історичного розвитку підтвердив його правоту,— що перебороти відчуження можна, тільки опираючись на соціалістичні перетворення.

Поділ праці призвів до розщеплення особистості. Щоб вижити, людина повинна була продавати частину себе — свою працю. Її характер диктувався попитом. У сфері інтелектуальної праці це означає, що напрямок роботи, а багато в чому і її результати, задані правлячою верхівкою, визначені тим, що їй вигідно. Особистість розпадається на дві половинки. Одна з них "на роботі", інша "удума". На роботі, наприклад, вигідно утверджувати тлінність земного існування, моральну велич страждання й т. ін. Страждати у ярмі своєї домівки — боронь боже. Камю говорить, що він не бачив, щоб хтось умирав за онтологічний аргумент. Сучасний філософ на Заході може стверджувати доброту поміркованого й невибагливого стоїцизму, але спробуйте зазіхнути на його професорську платню. Сократ дав себе отруїти, Діоген сидів у бочці, Демокрит вирвав собі око, Бруно зійшов на багаття — але сучасний філософ, людина епохи відчуження, тільки глузуватиме над такою єдністю слова й діла.

Єдність слова й діла надихалася у колишніх філософів вірою в можливість перетворення дійсності. Сучасні ідеалістичні школи при всьому їхньому формальному розходженні незмінно сходяться в одному: у зневірі в цю можливість. Дійсність насправді жахлива й огидна (такий розповсюджений висновок). Але до неї можна пристосуватися (прагматизм). Можна уповати на Бога й загробне життя (неотомізм та інші релігійні течії). Можна посилатися на споконвічний і жорстокий природний стан (Фрейд, Юнг). Можна, зрештою, наважитися на романтичний індивідуальний бунт (екзистенціалізм) або впасти у відчай і убити себе (теж екзистенціалізм). Та не можна лише одного — змінити існуючий стан речей.

Так зовнішня множинність ідей легко піддається простій інтеграції. Так само ілюзорна й хибна воля вибору в суспільстві, як вибір живої людини між різними мертвими масками, вибір "я" між різними формами "воно", користуючись термінологією екзистенціалістів. Цей вибір визначений ситуацією тотального

відчуження на Заході, що породжує в людині небачені форми мімікрії й хамелеонства. Людина перетворюється на рідку плазму, готову заповнити будь-яку форму, щоб пристосуватися й вижити. Література, що відбиває цей стан, стає такими собі лаштунками, де постійно міняють костюми (Фелікс Круль Томаса Манна), "приміряють історії, як одяг" (Гантенбайн Макса Фріша).

Можна по-різному уявляти собі мисливця за черепами, але важко уявити, щоб він слухав Моцарта або Баха. Важко було до XX століття. Фашистська державна машина перетворила тисячі аматорів високого й витонченого на професійних убивць. "На роботі" вони мучили, вішали, катували; "удома" — довіряли мольбертові або скрипці свої сентименти. Наполювавшись за черепами, вони зворушувалися "божественними" звуками сі-мінорної меси, як персонаж того ж "Намісника". "Білява бестія" Гейдріх грав на скрипці не що-небудь, а Моцарта — от закінчений образ відчуження, "модель", що дотепер мучить М. Фріша (останній збірник його публіцистичних статей).

В кінці 60-х — початку 70-х років творчість швейцарця Фріша здобула світове визнання. Він — почесний доктор Нью-Йоркського й Чикагського університетів, лауреат Шиллеровської премії, премії німецьких видавців. Фріш багато подорожував. У 1966 і 1986 роках відвідав Радянський Союз. Упродовж всього творчого шляху письменник вів і публікував щоденники, котрі стали коментарем до його художньої творчості.

"Санта-Крус"

До кола проблем творчості Макса Фріша вводить його перша п'єса "Санта Крус", яка також дає уявлення про характерні особливості його драматургічної поезії, про так звані моделі. Термін "модель" відображає, за Фрішем, дві сторони його художніх конструкцій. По-перше, їх екстремальний характер, відповідно до самої природи театру, якому потрібен пошук, спроби, зміни. По-друге, модель пропонує відмежування від випадкових визначень, в які неминуче обертається будь-яке неминуче явлення, в ім'я показу його суті, загальнозначущого смислу. "Андорра не яка-не-будь справді існуюча карликова держава, писав Фріш, — але й ім'я моделі". Швейцарія дала матеріал для цієї моделі, і швейцарці впізнали себе в андорранцях, але впізнали себе в них й обивателі інших "нейтральних" країн, які пишаються своїм нейтралітетом як докінченою земною мудрістю.

Той історичний факт, що саме Швейцарію ominула війна, — для М. Фріша випадковість, якою можна знехтувати, він мітить далі — у світового обивателя. Це оголення сутності через винесення випадкових обставин за дужки сходять ще до експресіоністів, які опирались на феноменологічну редукцію Гуссерля. У "моделях" Фріша, справді, чимало спільного з експресіоністами. Але, на відміну від них, він ніколи не будує свої моделі дедуктивно, його думка рухається не від ідеї до факту, а у зворотному напрямку. Експресіонізм метафізичний, його конструкції — згустки змісту, екстракти ідеосутностей — будуються поза світом і нерідко всупереч йому. М. Фріш витягує ті ж вижимки й екстракти з діалектики самого життя, його театр гносеологічний, пізнання життєвих протиріч — його найперше завдання й мета.

До того ж у практиці М. Фріша-драматурга пульсує й інша традиція, що веде до Чехова. Вона менш помітна, але на наявність її вказував сам М. Фріш. Від Чехова він сприйняв ідею підводного плину, підтексту, що дозволяє ощадливо користуватися сценічними засобами. У Фріша також не буває нестріляючих рушниць; їх взаємозчеплення й відштовхування усередині магнітного поля, утвореного напруженим розвитком ідеї, становлять постійний предмет його художніх зусиль. Елементи чеховського психологізму він зумів прищепити твердим і, здавалося б, поза-життєвим схемам експресіоністів. Хитрість моделей Фріша в їхній подвійній оптиці: це й "гола людина на голій планеті" і цілком одягнений і взутий у психологічні детермінанти ім'ярек. Модель Фріша зв'язує в тугий вузол лінії комізму й камерності.

Все це показала вже п'єса-романс "Санта Крус". Як і належить романсу, вона створює настрій, вдаючись до цілком банальних ситуацій, не нехтуючи ні гітарною романтикою, ні наївною красою. Бравий пірат, який розбиває вщент келихи, його нещасна любов на тлі дешевої екзотики — все це варіант сентиментального "шлягеру", зразок ходульного смаку. Але в цій показовій лубочності є й момент казковості, "за морями, за долами", "у тридев'яте царство". У всякому разі, є й очевидна апеляція до типового, розповсюдженого прикладу, обігравання кліше, що дуже важливо для Фріша.

Магнітне поле в цій п'єсі будується напругою двох протиборчих способів життя, двох стихій. Споконвічна ситуація — жінка між двох чоловіків — тут значно ширша за елементарний розбрат. Вибір наданий всім трьом головним персонажам п'єси. Душу кожного роздирає "або — або", перед кожним дві сфери можливостей, дві життєві ролі. Протистояння двох життєвих форм характеризують символи: на одному боці розміщуються Гаваї, Санта Крус, море, на іншій — замок, шлюб, дитина. Світові гострих небезпек протистоїть світ нудьги, пригод Пелегріна — порядок барона. Це несумісні протилежності, які прагнуть перейти одне в друге, змінити вибір, перемінити роль — і не можуть перебороти від початку власне тяжіння. Диспозиція дії дана в пролозі. Два світи вступають у зіткнення — конфлікт неминучий. Пелегрін атакує аванпости ворога. "Чому вони не живуть? — запитує він про картярів. — Чому скінують?" Тут дана варіація теми: "Орфей спускається в пекло". Для Пелегріна рутинна проза повсякденного життя — таке ж пекло, як для героя Теннессі Уїльямса. Господарка трактиру проводить остаточний вододіл: барон — не рівня волоцюзі.

ОСНОВНІ ТВОРИ:

"Санта Крус", "Знову вони співають", "Китайська стіна", "Коли закінчилась війна", "Граф Едерланд", "Дон Жуан, або Любов до геометрії", "Бідерман і палії", "Андорра", "Біографія", "Гомо Фабер", "Нехай мене звать Гантенбайн".

ЛІТЕРАТУРА: 1. Макс Фріш "Санта Крус".— М., 1989.; 2. Павлова Н. С, Сидельник В. Д. Швейцарские варианты: Литературные портреты.— М., 1990.