

На правах рукописи

Пожидаева Валентина Георгиевна

Мифопоэзис художественного дискурса Ф. Дюрренматта

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург 2007

Диссертация выполнена в ГОУ ВПО
«Омский государственный педагогический университет»

Научный руководитель	доктор филологических наук, профессор Асоян Арам Айкович
Официальные оппоненты	доктор филологических наук, профессор Решетов Владимир Григорьевич кандидат филологических наук, доцент Кожевникова Светлана Наумовна
Ведущая организация	ГОУ ВПО «Оренбургский государственный педагогический университет»

Защита состоится «15» марта 2007 г. в ____ часов в 316 аудитории на заседании диссертационного совета Д 212.283.01. в ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» по адресу: 620017, г. Екатеринбург, проспект Космонавтов, 26.

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном зале научной библиотеки Уральского государственного педагогического университета.

Автореферат размещен на сайте www.uspu.ru 15 февраля 2007 г.

Автореферат разослан 15 февраля 2007 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Скрипова О.А.

Общая характеристика работы

На современном этапе развития германистики исследование мифопоэтического художественного дискурса Ф. Дюрренматта является весьма актуальной и важной проблемой. Научный интерес к мифопоэтике художественных текстов, реализации карнавальных мотивов, семиозису карнавала и мениппеи не иссякает.

Творчество Дюрренматта вызвало весьма противоречивую оценку критики. Автор был объявлен «неудобным». Произведения Дюрренматта, действительно, не поддаются однозначному истолкованию. Но именно обращение к мифопоэтике швейцарского автора позволяет находиться внутри смысловой динамики текста и реализовать широкие возможности мифокритики.

Анализ мифопоэтического текста обнаружил в текстовом пространстве существующий, но не предпрешенный, не окончательный смысл, всегда открытый истолкованию. Обращение Ф. Дюрренматта к мифу на уровне линейной манифестации текста очевидно. Миф становится топиком текста, - название часто оказывается его четким маркером: «Образ Сизифа», «Минотавр», «Смерть пифии». Но далее, когда задано направление семантическим экспликациям, открывается не просто обращение автора к мифу, обращение, которое мотивирует творческую систему художника, но семантическая трансформация античного образа, разрушение традиционно воспринимаемой мифологической схемы, сюжетно-образной системы, ее ироничное переосмысление. Топик текста (мифологический образ) в трансформированном виде становится вопросом, разрешение которого следует искать в интерпретации дискурсивной структуры текста, которую мы, вслед за М.М. Бахтиным и Ю. Кристевой, называем карнавально-мениппейной. Мениппея составляет основу (Grund - причину, основание) карнавального дискурса Дюрренматта. Этот вопрос (можно утверждать со всей ответственностью) на материале произведений Дюрренматта ранее не

дебатировался ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Исследования отечественных литературоведов-германистов немногочисленны: монография Н. Павловой «Фридрих Дюрренматт», работа Е.В. Любавиной «Deutschprache Gegenwartsliteratur aus der Schweiz», Д. Затонского «Шекспир, Стриндберг, Дюрренматт и современное искусство» и «Театр Фриша и Дюрренматта», статья Ю. Архипова «14 тезисов к Фридриху Дюрренматту», статья В. Седельника «Бунтующий минотавр в лабиринте истории», в которой акцентировано внимание на символическом аспекте художественной репрезентации социально-исторической парадигмы, вступительная статья «Парадоксы и предостережения Ф. Дюрренматта» к пятитомному собранию сочинений Ф. Дюрренматта, а также комментарии к данному изданию.

Точные, глубокие наблюдения и замечания отечественных филологов-германистов, касающиеся поэтики Дюрренматта, определили перспективу данного исследования. Н. Павлова отметила отсутствие постепенности в развитии Дюрренматта-прозаика: «писатель постоянно возвращался к своим завершённым произведениям. Известно множество редакций почти каждой его пьесы – он переделывал их вновь и вновь, меняя текст и тогда, когда слышал его со сцены. Так же поступал он и со своей прозой: *мотивы* и *образы* не покидали создателя, они изменялись, росли вместе с автором»¹.

Повесть «Грек ищет гречанку» – «комедия в прозе» – создана, как указывает Н.Павлова, «по тем же законам, что и написанное Дюрренматтом для сцены»². Это замечание позволяет обнаружить, что жанровые границы произведений смещены, а потому не существует принципиальной разницы в исследовании драматических произведений Дюрренматта и его прозы и более продуктивно читать произведения Дюрренматта как единый текст, предполагая единство нарративного дискурса.

¹ Павлова Н.С. Невероятность современного мира // Дюрренматт Ф. Избранное: Сборник. - М., 1990. - С.7.

² Там же. – С.11.

Н. Павлова, кроме того, выявила и мотивный исток темы извечного зла в творчестве Дюрренматта. Зла, возрождающегося вновь и вновь, поскольку оно «в самом составе жизни, в составе человеческих душ»¹. Эта тема, как отметила Н. Павлова, звучит в новелле швейцарского писателя XIX века Иереми Готхельфа, существенно повлиявшего на творчество Дюрренматта. Новелла «Черный паук» (“Die schwarze Spinne”, 1842) у современников успехом не пользовалась, ее, как установил К. Линдеман, считали «слишком темной»². Но в следующем столетии эта новелла вызывает совершенно иное отношение. Истолкование этой новеллы дает миф, поскольку она развернута к мифу, живому мифологическому сознанию и, в то же время, «соотносится с современностью». Поэтому внимание к ней, по-видимому, актуализирует сама эпоха, а сцена возможного жертвоприношения, когда принимается решение - отдать ли дьяволу душу младенца, не окрестив его, предвосхищает «некоторые ситуации литературы XX века», как справедливо отмечает Н.С. Павлова. И в пьесе «Визит старой дамы» Фридриха Дюрренматта, как и в новелле Готхельфа, пишет исследователь, «происходит радикальная перестройка массового сознания: жители маленького городка Гюллена в современной пьесе неожиданно для себя решились убить за миллион долларов ни в чем не повинного человека – крестьяне средневекового селенья приходят к выводу «насколько больше стоят они все вместе, чем один некрещеный ребенок». Между тем, не окрестить новорожденного, погубить его душу и отдать ее в руки дьявола – для верующих страшное преступление. Готхельф рассказывает о страшном грехе, о поветрии зла, охватившем души крестьян»³. В новелле речь, в сущности, идет о вине и ответственности людей за гибель порядка, за победу разрушавших его представлений, за утвердившийся материализм. Новелла глубоко символична – паук, родившийся из щеки Христины, вступившей в сделку с дьяволом, -

¹ Павлова Н.С. Иереми Готхельф // История швейцарской литературы. В 3-х т.М., 2002. Т.2. – С.168.

² Lindemann K. Jeremias Gotthelfs “Die swarze Spinne”. Zur bidermeirischen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. 1983.S.9. Цит. по: Павлова Н.С. Иереми Готхельф // История швейцарской литературы. В 3-х т.М., 2002. Т.2. – С.167.

³ Павлова Н.С. Иереми Готхельф // История швейцарской литературы. В 3-х т.М., 2002. Т.2.. – С.166.

персонификация чумы – символа заражения, «инкарнация зла и хаоса»¹, зла, обитающего в глубинах человеческих инстинктов, которое «лишь на время может быть загнано в узкую щель, как зловещий паук, закупоренный в черной доске»². Анализ Н. Павловой дал толчок к выявлению мотива жертвоприношения и наблюдению его реализации в текстах Дюрренматта.

Безусловно, ценным для нас является и замечание Ю. Архипова о том, что Дюрренматт связывал свое творчество с балаганным театром, отсюда возникало, как отметил исследователь, «свободное обыгрывание непристойностей, брани, грубой эротики, “низа”»³. Эти элементы щедро представлены в пьесах Дюрренматта. Ю. Архипов отмечает их аллегорическую функцию. Например, таковым является мотив навоза – символ затхлой, рутинной жизни – в пьесе «Геркулес» и в пьесе «Визит старой дамы», действие которой происходит в захудалом городишке Гюллен (что на швейцарском диалекте означает «навоз») ⁴. На что также обращает внимание ведущий специалист по истории швейцарской литературы Е.В. Любавина: «Auch toponimische Elemente führen in die Schweizer Provinz, in eine Stadt, die symbolisch “Güllen” heist. “Gülle(n)” ist soviel wie “Jauche”, “Pfütze”, im Stück steht es aber für St. Gallen, eine Schweizer Stadt in der Nähe des Bodensees»⁵ Семантика топонима выявляет специфику авторской иронии в обыгрывании автором семантики имен и названий. Все эти замечания определили необходимость исследовать особенности развития карнавальных мотивов в творчестве Дюрренматта. Тем более, что связь творчества с балаганным театром отнюдь не случайна – в раннем творчестве автор обращается к созданию текстов для кабаре.

В основе своей популярности «на Востоке» писатель не без основания видел по преимуществу политическую актуальность. Исследователи акцентировали внимание на социальном аспекте и в произведениях

¹ Павлова Н.С. Иеремия Готхельф // История швейцарской литературы. В 3-х т.М., 2002. Т.2.. С.168.

² Павлова Н.С. Иеремия Готхельф // История швейцарской литературы. В 3-х т.М., 2002. Т.2.С.168.

³ Архипов Ю. 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту // Дюрренматт Ф. Комедии. - М., 1969. - С.495.

⁴ Архипов Ю. 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту // Дюрренматт Ф. Комедии. - М., 1969. - С.495.

⁵ Любавина Е.В. Современная немецкоязычная литература Швейцарии = Deutschprache Gegenwartsliteratur aus der Schweiz: Учеб. пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2003 – С.41.

Дюрренматта обнаруживали аллегорию проблем современности: «Иносказание передает и комментирует реальность»¹, - писала Н. Павлова. Данная точка зрения, безусловно, справедлива, но она спровоцирована (равно как и социально политический аспект восприятия текста) особым художественным дискурсом Дюрренматта. Но каким именно образом? Поиск ответа на этот вопрос и привел к исследованию мифопоэзиса Ф. Дюрренматта с привлечением корпуса новейших исследований дискурсивных практик.

В зарубежном литературоведении творчество швейцарского писателя изучается в ином аспекте. Внимание исследователей привлекает гротескное, шутовское начало², которое проявляется у Дюрренматта в неизбежности гибели, причем комедия получает новые возможности, как отмечал один из самых глубоких исследователей творчества Ф. Дюрренматта Беда Аллеман³; З. Гримм исследует «эффект очуждения»⁴, сближая творческий поиск Дюрренматта и Брехта, с чем не был согласен сам Дюрренматт. Западные германисты изучают структурные особенности текста⁵, художественную функцию детали⁶, мотивы и аллюзии. Г. Герц писал о близости рассказа Дюрренматта «Образ Сизифа» творческим исканиям Э. По: «Эта история могла быть написана от начала до конца Эдгаром Аланом По / Diese Geschichte könnte von Anfang bis Ende von Edgar Allan Poe geschrieben worden sein»⁷. О шекспировских аллюзиях в пьесе «Ромул Великий» пишет К. М.

¹ Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт. - М., 1967. - С.21.

² Völker, Klaus: Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama. In: Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Fünf Essays von Martin Esslin [u.a.]. Basel 1962. S. 9 – 46 (= Theater unserer Zeit 3). Heuer, Fritz: Das Groteske als poetische Kategorie. Überlegungen zu Dürrenmatts Dramaturgie des modernen Theaters. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47, 1973, S 730-768.

³ Alleman B. Es steht geschrieben. In: "Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart". Bd 2. Düsseldorf, 1958. S. 430-431.

⁴ Grimm R. Strukturen. Essays zur deutschen literature. Göttingen, 1963.

⁵ Arnold, Heinz Ludwig: Theater als Abbild der der labirintischen Welt Versuch über den Dramatiker Dürrenmatt. In: Text + kritik, Heft 50/51, 1976, S. 19-29. Brauneck M. Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart, Weimar, 1993. Bd.1. - S.359. Brock-Sulzer E. Friederich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich, 1964, S.272.

⁶ Hienger, Jörg: Lektür als Spiel und Deutung. Zum Beispiel: Friedrich Dürrenmatts Detektivroman Der Richter und sein Henker. In: Unterhaltungsliteratur 1976, S.55-81.

⁷ Goertz H. Dürrenmatt. Hamburg: Rowohlt, 2000.S.21.

Джослин¹, а также обращает внимание и на мотивный ряд, связанный с современной исторической реальностью. Так, в сюжетной линии пьесы «Ибо сказано...» исследователь видит предостережение против тирании фюрера. Однако фигура Иоганна Бокельзона, пророчествующего о том, что он будет колесован спустя три года, но прежде успеет побыть королем перекрещенцев, не просто намек на фюрера (это толкование, конечно же, невозможно оспорить). Бокельзон – «король на час», одаривший своим вниманием множество горожанок Мюнхена, помимо своих 15 жен, поглощающий безмерное количество изысканных блюд, несомненно, фигура карнавальная. Очень важным для нас является замечание Е. Брок-Зульцер о том, что прозаические произведения Дюрренматта наследуют традицию Сервантеса и Свифта и, в связи с этим особым значением обладают фигуры Гулливера, Карлика и Дон Кихота: «Grundmustr seiner Kunst treten hier deutlich heraus: die Figur des Don Quichot, das Zwerg – und – Reise-Muster Gulliver. Denn was für den Dramatiker Dürrenmatt Aristophanes ist, das sind für den Epiker Cervantes und Swift»². Но в целом нами не обнаружено ни одной работы, посвященной исследованию мифопоэзиса текстов Дюрренматта, равно как и монографического исследования мифопоэтики швейцарского писателя.

В пространстве карнавально–мениппейного дискурса Дюрренматта раскрывается смысл ироничной трансформации мифологических образов, обнаруживается «открытость» текста интерпретационным экспериментам, а его цель проступает в воссоздании онтологической и экзистенциальной ситуации современного мира. Эту ситуацию характеризует понятие «жертвенный кризис» - концепт, рассматриваемый нами как семиотический центр карнавально–мениппейного дискурса Дюрренматта.

¹ Jauslin Ch. M. Friederich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich, 1964, S.20.

² Brock-Sulzer E. Friederich Dürrenmatt. Zur Struktur seiner Dramen. Zürich, 1964, S.272.

Актуальность исследования

Неомифологическое сознание писателей XX века активизирует античные сюжеты и образы. В настоящее время вопрос о том, с чем связана актуализация мифа, античных образов отнюдь не является исчерпанным, тем более это касается творчества Ф. Дюрренматта. Мифопоэзис художественного дискурса швейцарского писателя требует специального изучения. Античные образы, созданные Дюрренматтом: Минотавр, Сизиф, великаны и карлики, проявляют онтологическую глубину текстов. Развитие мотивов жертвоприношения, инициации эксплицирует многоуровневую структуру художественного дискурса. Но ни для отечественных, ни для зарубежных исследователей мифопоэзис, паратакисис художественного дискурса текстов Дюрренматта не оказались предметом монографического исследования. Не удалось обнаружить ни одной работы, исследующей мифопоэзис текстов Дюрренматта.

В данной диссертационной работе предпринято исследование не мифопоэтики, а именно ***мифопоэзиса*** художественного дискурса Дюрренматта. Это вызвано тем, что для Дюрренматта очень важна процессуальность творчества: структура нарратива вырабатывается по мере становления письма, и нарративный дискурс являет себя как «нечто происходящее», как перспектива, как последовательность знаковых трансформаций и бесконечного смыслопорождения. Кроме того, необходимо было иметь ввиду установку Дюрренматта на отсутствие догматизма, однозначного разрешения поставленной проблемы, единственно возможного взгляда на тот или иной образ, что обнаруживало иные смыслы известных античных мотивов и образов.

Новизна диссертационного исследования заключается в том, что творчество Дюрренматта впервые представлено с точки зрения реализации карнавального мироощущения. Это находит воплощение в карнавальном дискурсе текста. Впервые речь идет о карнавальном дискурсе текста Дюрренматта, а произведения разных жанров рассматриваются как единое

текстовое пространство, причем текст конституируется и как театр, и как чтение.

Основная цель диссертационной работы – выявить присутствие карнавально-меннипейной структуры в повествовательном дискурсе Ф. Дюрренматта, и обосновать художественную манифестацию жертвенного кризиса в тексте, привлекая широкий культурологический и литературный контекст.

Поскольку семиотическим центром карнавального дискурса является **жертвенный кризис**, а одним из устойчивых в творчестве Дюрренматта оказывается мотив смерти и/или разложения, но при отсутствии трагического звучания: трагическое и комическое в творчестве Дюрренматта «неслиянно неразрывны», то цель диссертационной работы предполагает постановку и разрешение следующих задач:

1. Исследовать мифопоэзис художественного дискурса текста Дюрренматта, выявив истоки и онтологические причины трагикомического феномена в карнавальном дискурсе Дюрренматта
2. Выявить функцию анаграммы, мистериальной атрибутики и экфразиса, исследовать семиотику и топологию зрительного образа в тексте;
3. Раскрыть авторскую концепцию памяти в связи с онтологическими категориями – «время» и «вечность»;
4. Обосновать актуализацию жертвенного кризиса в карнавальном дискурсе текста Дюрренматта;
5. Рассмотреть образ фармака (φάρμακός) как семантический центр жертвенного кризиса.
6. Доказать, что разрушение жанровых границ произведений Дюрренматта, жанровая трансформация, и движение того или иного мотива (в частности мотива заражения, *ressentiment* («утраты различий») и мотива инициации) сквозь ряд текстов обусловлены своеобразием диалогического дискурса текста.

Методологической основой исследования являются мифокритический подход с привлечением интертекстуального изучения произведения и историко-культурного метода. Используются такие виды анализа, как:

герменевтический, связанный с проблемой истолкования текста, позволяющий проникать вглубь речи, «по ту сторону речи», в поисках скрытого смысла, за пределы языка. Этому метода требует наличие экфразиса, который «работает» как герменевтический код в текстах Дюрренматта. Экфразис создает эффект «показа», и язык неизбежно отсылает «за пределы себя самого, указывая на границы языковой формы выражения»¹;

мотивный, поскольку в произведениях швейцарского автора обнаруживается устойчивый комплекс мотивов, или, точнее, «темы», как частной реализации мотива (жертвоприношение, инициация, мистериальные аллюзии как репрезентация карнавального дискурса), согласно разграничению этих терминов, предложенному бельгийским литературоведом Раймондом Труссоном, для которого «мотив» обозначает в самых общих чертах «безличную ситуацию», участники которой не индивидуализированы (бунт, вражда, месть), в то время как «тема» – частное выражение мотива, его индивидуализация.

Темы и образы, переплетаясь, варьируясь, организуют паратаксистический художественного дискурса и создают единый текст.

Развитие одного мотива, его движение сквозь ряд текстов, что неоднократно отмечалось исследователями², а также жанровая трансформация произведений³ обусловлены своеобразным *диалогическим дискурсом* текста Дюрренматта. Для доказательства этого положения необходим *семиотический анализ* текста. Знаковое пространство

¹ Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер. - М.: Искусство, 1991. - С.65.

² Так, в неоконченном романе «Город» впервые разработан, как пишет Н.Павлова, «важнейший для Дюрренматта мотив «лабиринта», повторенный затем не только в повести «Зимняя война в Тибете», но и в рассказе «Туннель», в новелле «Поручение», в поэтической прозе «Минотавр». См.: Павлова Н.С. Невероятность современного мира [Текст] / Н.С. Павлова // Дюрренматт Ф. Избранное: Сборник. - М.: Радуга, 1990. - С.8.

³ Например, фабульная основа повести «Лунное затмение» была перенесена в пьесу «Визит старой дамы», изменена и развита.

карнавального дискурса текста организуют анаграммы, экфразис, литературные и мистериальные аллюзии, которые проступают не на цитатном, а на «знаковом» уровне, не проговариваются, а *показываются* и создают интертекстовый контакт диалогического дискурса.

В качестве методологической базы для исследования *карнавального* дискурса и актуализации жертвенного кризиса в текстах Дюрренматта использовались труды О.М. Фрейденберг, Вяч. Иванова, М. Бахтина, М. Реутина, В. Колязина, Ю. Кристевой, В. Буркерта, Р. Жирара, М. Элиаде, Г. Надя, П. Видаля-Накэ, Р. Кайуа.

Объектом исследования является мифопоэзис художественного дискурса Дюрренматта. В качестве материала исследования выбраны детективные романы «Судья и его палач» и «Подозрение», рассказы «Образ Сизифа» и «Смерть пифии», «комедия в прозе» «Грек ищет гречанку», новелла «Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями», рассказ-«баллада» «Минотавр», комедия «Визит старой дамы». Выбор данных текстов определен тем, что античные темы и образы, мотивный ряд: жертвоприношение, инициация, жертвенный кризис, лабиринт, находят здесь наиболее явную реализацию, проступая, однако, практически во всех произведениях. Жанровые границы этих текстов нарушены. Объем диссертационного исследования также определил выбор произведений – один – два текста, представляющих жанровое многообразие творческого наследия Дюрренматта.

Предмет исследования является карнавально–мениппейная структура художественного дискурса Дюрренматта.

Апробация работы. Отдельные разделы диссертации обсуждались на заседаниях аспирантского семинара кафедры, излагались в виде докладов на межвузовской научной конференции «Реальность. Человек. Культура» (Омск, ОмГПУ, декабрь 2002, 2003 гг.), на региональной научной конференции «История литературы в культурологическом измерении» (Омск, ОмГПУ, апрель, 2003 г.), на Всероссийской научной конференции

«Семантическое поле культуры: генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги» (Омск, ОмГПУ им. А.М. Горького, октябрь 2004 г.), на международной научной конференции «Россия – Польша: филологический и историко-культурный дискурс» (Магнитогорск, МаГУ, ноябрь, 2005г.), на международной научной конференции «Дергачевские чтения» (Екатеринбург УрГУ, октябрь, 2006 г.).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры культурологии Омского государственного педагогического университета.

По теме диссертации опубликовано восемь статей

Положения, выносимые на защиту:

1. Мифопоэзис Дюрренматта – это бесконечный процесс смыслопорождения, обладающий онтологической основой, развертывающейся в пространстве карнавального дискурса писателя.
2. Художественный дискурс Ф. Дюрренматта конституирован карнавально-мениппейным дискурсом.
3. Смысловым ядром карнавального дискурса является мениппея.
4. Карнавально-мениппейный дискурс маркирует образная система взаимоотражений в тексте, экфразис, мистериальные аллюзии, элементы карнавального действия – сцены избиения, поглощения пищи, образ фармака, мотивный ряд: жертвоприношение, инициация, жертвенный кризис, лабиринт.

Структура диссертации: Введение, три главы, Заключение, Примечания и Список литературы. Общий объем исследования составляет 165 страниц. Библиографический список включает 164 наименования.

Основное содержание работы

Вводная глава содержит теоретические предпосылки и обоснование исследования карнавального дискурса текстов Дюрренматта, которое базируется на работах М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и

Ренессанса», послуживших основой семианализа и теории *диалогического дискурса* Ю. Кристевой¹.

В предложенной французским исследователем типологии диалогический дискурс выделен в противовес *монологическому*: «Это дискурс 1) карнавала; 2) мениппеи; 3) романа (полифонического)»².

Творчество Дюрренматта—художника (живописца, графика), драматурга, прозаика разворачивается внутри того типа дискурса, который и является единственным пространством, где язык ускользает из-под власти линейности (закона) и, подобно драме, обретает жизнь в трехмерном пространстве; более того, сама драма воцаряется в языке.

М. Бахтин писал о «нелинейном» языке романа как о системе «пересекающихся плоскостей», в организационном центре пересечения которых находится Автор, как творец романного целого, и различные плоскости «в разной степени отстоят от этого авторского центра»³.

На основе данного положения Ю. Кристева выстраивает собственное исследование мениппейной амбивалентности полифонического романа, которая «коренится во взаимной сообщаемости двух видов пространства – пространства сцены и пространства иероглифа, того пространства, где происходит репрезентация с помощью языка, и пространства внутриязыкового опыта, системы и синтагмы, метафоры и метонимии. Вот эту-то амбивалентность и наследует полифонический роман»⁴. Именно эта структура присуща произведениям Дюрренматта, что и позволяет выявить *знаки мистериального действия* в романе «Подозрение», а *карнавальный дискурс* отчетливо проступает в «комедии в прозе» «Грек ищет гречанку».

Двойственность диалогического дискурса провоцирована изначальной двойственностью мениппеи, где язык служит изображению некоего внеположного ему пространства и в то же время оказывается «практикой

¹ Кристева, Ю. Зеркальная амальгама. Текст и наука о тексте. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Избранные труды: Разрушение поэтики. - М.: Росс. полит. энциклопедия, 2004.

² Там же. - С.179.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. - М.: Сов. Россия, 1975. - С.415-416.

⁴ Кристева Ю. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Избранные труды: Разрушение поэтики. - М.: Росс. полит. энциклопедия, 2004. - С.187.

продуцирования своего собственного пространства», – писала Ю. Кристева и обнаруживала именно в мениппее *предпосылки реализма* – «деятельности, воспроизводящей жизненный опыт, когда человек описывает самого себя как бы со стороны и, в конце концов, приходит к созданию “характеров” и “персонажей”»¹, поэтому произведения Дюрренматта воспринимались как социально окрашенные, «реалистические» именно в силу амбивалентной структуры мениппеи, которая лежит в основе диалогического дискурса Дюрренматта. Отсюда и возникали такие однозначные выводы: «пьеса «Ромул Великий» посвящена проблемам нашей современности». Но второй лик мениппеи являет ее структурное родство со сновидением, с иероглифическим письмом и даже с театром жестокости Антонена Арто.

Карнавальным дискурсом обнаруживается, что «ментальная сфера сплетена из множества извилистых драматических ходов» (Малларме). Сценическое пространство, знаменуемое этим дискурсом, – это единственное измерение, где «театр предстает как чтение некоей книги, как продуктивное письмо». Только в этом пространстве способна воплотиться ”потенциальная бесконечность” (термин Гилберта²) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушение (сновидение, тело, «диалогичность»). Эту карнавальную традицию впитала мениппея. К ней обращается полифонический роман.

Все великие полифонические романы наследуют эту карнавально-мениппейную структуру. Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Бальзак, Лотреамон, Достоевский, Джойс, Кафка – эти авторы ментально близки Дюрренматту, его творческому поиску, что обусловило вхождение швейцарского писателя в единый диалогический дискурс.

Глава 1. Семиотика отражений в карнавальном дискурсе Дюрренматта. В этой части диссертации представлено исследование романа «Подозрение», написанного по законам детективного жанра. В пространстве

¹ Кристева Ю. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Избранные труды: Разрушение поэтики. - М.: Росс. полит. энциклопедия, 2004. - С.186.

² Гилберт Дэвид (Hilbert D., 1862-1943) – немецкий математик и логик, автор работ по математической логике и математике.

карнавально-мениппейной структуры художественного мира Дюрренматта этот роман вызывает особый интерес, как произведение, пародирующее сам детективный жанр, так же, как и роман «Судья и его палач» и «Обещание». Причем последний носит подзаголовок *Requiem auf den Kriminalroman* – «Реквием (или отходная) детективному жанру». А пародия, как сказал М. Бахтин, – «неотъемлемый элемент «менипповой сатиры» и вообще всех карнавализованных жанров»¹. Один из признаков карнавализованной литературы – пародирующие двойники.

§ 1 Великаны и карлики Фридриха Дюрренматта. В центре исследования мениппейной структуры романа «Подозрение» находятся знаковые, взаимоотражающие фигуры – великан Гулливер и Карлик, комиссар Берлах, врач-нацист Эмменбергер-Нэле, журналист Фортшиг.

Берлах и Эмменбергер не просто антагонисты. Непримириемые противники – убийца и сыщик – в классическом детективном романе обладают inferнальной природой и столь же inferнальным родством. В этот мир воплощенное Зло приходит из тьмы, но из тьмы, обители дьявола, приходит и сила, борющаяся с ним. Эмменбергером создан двойник – Нэле. А комиссар Берлах – «рыцарь без страха и упрека», Дон Кихот, отправившийся на заклание к Эмменбергеру. Берлах не менее трагикомичен, чем журналист - неудачник Фортшиг, бросающийся на ветряные мельницы социальной трагикомедии с пафосом, достойным героя Сервантеса.

Реализацией одной из центральных тем карнавализованной мениппеи, указанной М. Бахтиным («амбивалентный – серьезно-смеховой – образ «мудрого дурака» и «трагического шута» карнавализованной литературы»²), оказывается и глупое положение – ловушка Эмменбергера в «Зонненштайн», в которое попадает умный комиссар Берлах: сыщик, «рыцарь без страха и упрека» в «мышеловке» Эмменбергера, на которого вел «охоту» – оксюморонное положение, характерное для мениппеи.

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. - М.: Сов. Россия, 1979. - С.146.

² Там же. - С.174.

Другая тема, присущая мениппее – особый тип одиночества «мениппейного мудреца», «носителя истины, по отношению ко всем остальным людям, считающим истину безумием или глупостью»¹. Для Хунгертобеля борьба Берлаха против Эмменбергера, отстаивание истины – явное безумие, а сам Эмменбергер видит в противостоянии Берлаха безусловную глупость.

В духе мениппеи строятся и диалоги. Исповедальные диалоги доктора Марлок и Эмменбергера с их крайним цинизмом – это не что иное, как вариации темы «могильного бесстыдства» – одной из граней ведущей темы всего творчества Дюрренматта, где «все позволено (где нет бога и бессмертия души) и в связи с ней темы этического солипсизма»², – как писал М. Бахтин. В «Подозрении» протагонист «этического солипсизма» – Князь Тьмы Эмменбергер (а в романе «Судья и его палач» – Гастман, заключивший в молодости «дьявольское пари» с Берлахом).

§ 2. Дейктическая функция анаграммы и мистериальная атрибутика в карнавальном дискурсе Дюрренматта. В романе «Подозрение», где возникает образ «мертвого мира», придавленного «безжизненным покрывалом», раскрывается дейктическая функция анаграммы и мистериальной атрибутики как элемента, присущего мениппее. Жертвенность Берлаха, связанная с распятием Христа (об этом вспоминает Гулливер), укладывание Берлаха в постель (на что дважды указывает Дюрренматт) проявляют структуру средневековой мистерии, основными элементами которой были муки Христа, распятие, положение во гроб и воскресение. Комизм, скрытую иронию ситуации спасения Берлаха проявляет и усиливает откровенно язвительная тональность песенки про «маленького Гансика», что поет Гулливер Берлаху, спасая комиссара из ловушки Эмменбергера. Тонкие аллюзии (в частности, укладывание Берлаха в постель) отсылают в то же время к сцене V акта ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. - С.175.

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. - М.: Сов. Россия, 1979. - С.177.

«Фауста» Гете, исполненной иронии, где Мефистофель требует адову пасть. Название сцены в трагедии Гете само по себе пародийно: этими словами обозначалось положение во гроб снятого с креста Иисуса, здесь же этот обряд совершает Мефистофель и бесовские силы. В романе Дюрренматта библейские мотивы, литературные и мистериальные аллюзии также переосмыслены в ироничном контексте, что знаменует отсутствие ортодоксии в мировосприятии автора и одновременно маркирует текст как мениппею, при этом анализ библейских мотивов не приводит к однозначным выводам, но определяет карнавальный дискурс текста.

Эмменбергер – олицетворение «чистого» метафизического Зла, он совершает убийство не ради материальной выгоды (интерес этот не является первичным), но получает наслаждение от содеянного. Имя «врача» – это анаграмма, знак – эвфемистичное наименование Люцифера, чье имя образовано сложением двух основ. Две основы и в составе имени Эмменбергера: Emmenberger – первая часть – французский глагол *emmener* – вести; уводить, вторая часть слова – немецкое существительное *der Berg* – гора + типичный немецкий суффикс *-er*, указывающий на принадлежность слова к мужскому роду. Имя Гастман (роман «Судья и его палач») – это тоже эвфемизм имени дьявола: «Теперь ты называешь себя Гастманом, – произнес наконец старик». *Gastmann* – «гость-человек», «гость», обретший человеческую плоть, а русское «гость» этимологически связано с латинским *hostis* – 1. чужестранец, 2. враг, противник. В данном контексте «враг рода человеческого» – хорошо известное наименование дьявола.

Мистериальные аллюзии манифестируют *вертикальную структуру* – переход от времени горизонтального к немерному вертикальному времени, но такова же и функция анаграммы в художественном дискурсе Дюрренматта: размыкание границы времени, указание на глубинные интертекстуальные связи, переключки с другими текстами. Имя-анаграмма принадлежит либо «трансформационному» пространству, где совершается коренное изменение персонажа, либо так называемым «пороговым»

персонажам – им ведом вневременной план бытия. Это – Берлах, Эмменбергер («Подозрение»), Гастман («Судья и его палач»), Пассап (Пабло Пикассо), Архилохос («вождь, предводитель, поэт» – смыслы, зашифрованные в греческом имени) («Грек ищет гречанку»).

Анаграмма имени фиксирует моменты распада и собирания: в распаде слова на элементы, из которых оно вновь будет собрано, но качественно, семантически трансформировано.

§ 3. Экфразис как герменевтический код мифопоэзиса Дюрренматта. Мистериальные и дантовские аллюзии репрезентируют карнавально – мениппейную структуру текста, но дополнительные смыслы обнаруживает использованный автором *эффект экфразиса*, где семантическая оппозиция, заданная сменой репродукции картины Рембрандта «В анатомическом театре» гравюрой Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол» в комнате Берлаха, в клинике «Зонненштайн», знаменует вертикаль противостояния двух полюсов бытия, в напряжении между которыми, как *показывает* Ф.Дюрренматт, вибрирует жизнь человека. Берлах находится в зеркальной комнате-операционной, и репродукции полотен Рембрандта и А. Дюрера в этом пространстве выполняют функцию зеркала: последовательно «отражают» перспективу, «картину» возможного будущего Берлаха, и трансформируют пространство романа, как и любые другие картины, репродукции, упоминаемые в произведениях, либо созданные самим Дюрренматтом.

Эффект экфразиса состоит в том, чтобы, сообщая повествовательному искусству черты изобразительного, создать экспликацию текста во времени. При этом текст обретает *мгновенность и пространственность*, свойственные именно живописи, а стереотип сенсорного восприятия разрушается. Развитие намеченного мотива визуализируется, проявляется смысловая неоднозначность текста, и видение самого реципиента становится стереоскопичным.

Экфразис в поэтике Дюрренматта, сочетаясь с мистериальными и дантовскими аллюзиями, актуализирует вертикальную структуру повествования как переход от времени горизонтального к немерному вертикальному времени, что в сочетании с особенностями зрительного восприятия художественного образа обнаруживает авторскую концепцию памяти.

Глава 2. Топология зрительного образа, концепция игры и памяти в рассказе Ф. Дюрренматта «Образ Сизифа». Задача данной главы – исследование семиотики и топологии зрительного образа в тексте Дюрренматта, где оптический подход к действительности обнаруживает, как размыкается граница времени и открывает перспективу вечности, что связано с глубинной трансформацией человеческого существа, его инициацией и способностью реализовать «бытийное мышление», растратить себя для истины бытия, жертвовать.

Речь идет о зрительном образе как художественном, графическом, живописном изображении. Дюрренматт – профессиональный художник. Он делал рисунки к своим произведениям, не иллюстрируя текст, но развивая тему, заданный мотив, достигая эффекта экфразиса – высокой степени выразительности в контрапунктном соединении полифонии мотивов в произведениях разных жанров.

Семантический центр рассказа «Образ Сизифа» – ад на картине Босха. Это реконструирует память рассказчика, фиксируя момент «детерриториализации». Поэтому необходимо говорить именно о топологии зрительного образа, а его семиотика связана с концепцией памяти не умозрительно, но художественно развернутой Дюрренматтом.

Для обоснования этого тезиса во второй части исследования были использованы работы Ф. Ницше, Й. Хейзинги, М. Хайдеггера, Г.Г. Гадамера, М. Мамардашвили.

§ 1. Семиотика зрительного образа. Оптический подход к действительности – это глубоко укорененная в европейской культуре визуализация невидимого.

Рассказчик наблюдает сквозь полузамерзшее окно за игрой детей. В памяти возникает ранее увиденная картина гибели «одного человека». Между этими точками, отстоящими друг от друга во времени и пространстве, рождается сообщение в момент погружения в воспоминание. Изображение вспыхивает и гаснет – то ли картина, то ли кинематографический стоп-кадр, активизирующий работу памяти.

Наблюдение за игрой детей ведется «с какой-то угловатой лестницы», а память повествователя сохраняет образ «нагромождения лестниц, коридоров, комнат...». Это метафора лабиринта. Кольцевая композиция рассказа соединяет начало и конец повествования картиной «играющие дети». Так же совпадают точки входа и выхода в лабиринте. В данном случае – в лабиринтном пространстве памяти. Такова семантика удвоения лабиринта на композиционном уровне нарративной структуры текста: тело в запутанном пространстве лестниц, комнат провоцирует движение души в лабиринте памяти сквозь идеальное пространство *прошлого–настоящего*, с единственной целью - пробираясь на ощупь, понять «*сущность лабиринта, скрывавшего в своих внутренностях момент величайшего ужаса, момент, который подготавливается постепенным, равномерным усилением страха и наступает тогда, когда мы сразу после резкого поворота натываемся на косматого Минотавра*»¹. Минотавр в центре лабиринта – это метафора пути, возвращения к себе через преодоление дискретности и обретение в пространстве «импрессированной» души той точки, откуда берет начало нисхождение вглубь себя, что связано с мотивом адской муки Сизифа и мотивом страха. Погружение в лабиринт воспоминания соединяется с переживанием онтологического ужаса как феномена инициатической

¹ Дюрренматт Ф. Образ Сизифа / Ф. Дюрренматт // Собр. соч.: в 5-и т. - М.: Прогресс, 1997. - Т.1. - С.43.

практики. Обретение инициатического опыта – это один из концептуальных мотивов творчества Дюрренматта, тесно связанный с мотивом игры.

§ 2. Граница времени в перспективе шахматной игры. В исследовании актуализирована оппозиция детской игры «карточный домик» и игры в шахматы. Рождает эту ассоциацию серьезность, скрупулезность, с какой дети строят свой карточный домик. А оппозицию провоцирует образ играющих *детей*, наполненный глубоким символизмом: «Чтобы действительно играть, человек должен, пока он играет, вновь стать ребенком», – писал нидерландский исследователь игры как феномена культуры Йохан Хейзинга.

Мы вправе включить в ассоциативный ряд и образ гераклитовой вечности, так как образ играющих детей неизбежно вызывает в памяти известный фрагмент Гераклита: Αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖσων, πᾶσῶν παιδός ἢ βασιληΐῃ («Век мира – дитя разыгрывает его в настольной игре; владычество – детской игры»). Эта ассоциативная связь раскрывается в контексте мысли М. Хайдеггера. Философ, обращаясь к Гераклиту, говорит об «отваге» – заброшенности в мир, а значит, участии или со-участии в игре бытия, полной опасности и «незащищенности».

Необходимое условие игры – пребывание «во власти мгновения», - то есть вечности – «здесь и сейчас». Но «Сизиф»-Краснопальтишник – «шахматист» (возникший в центре воспоминания рассказчика) – персонификация «ужасной иронии». Он выброшен из игрового потока жизни из-за собственного противостояния ему, вследствие стратегического расчета, так как расчет «заранее требует, чтобы сущее было исчислимым, и потребляет сочтенное для вычисления. Это потребляющее употребление сущего выдает истребляющую природу расчета»¹. Недаром Дюрренматт называет Краснопальтишника «*фанатиком* навязчивой идеи». Греческий этимон слова фанатик - *θάνατος* (смерть).

¹ Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. - М.: Радуга, 1993. - С.39.

Ряд аллюзий обнаруживает онтологические координаты повествования Дюрренматта, равно как и сама работа памяти, что раздвигает пределы времени, открывая перспективу вечности. И тогда *sub specie aeternitatis* всякая стратегия, в конце концов, неминуемо приводит к противоречию самому духу игры, целеполагание выхолащивает самоценность игры. Когда игра приобретает серьезность, из неё улетучивается игровой элемент.

§ 3. Амбивалентный мотив игры и «окна вечности». Наблюдение за игрой детей и погружение рассказчика в воспоминание манифестирует связь с временны'м «переключением» мгновенного пересечения границы между внутренним невидимым и внешним видимым: одновременно время внешнее, мерное, горизонтальное, становится немерным, вертикальным, и мгновение самого переключения в этой симультанности становится прорывом к вечности, прорывом человека к целостности, поскольку «весь человек» – человек мгновенный.

Однако удержаться в этой мгновенности-вечности, в расширенном и трансформированном состоянии сознания, – все равно, что Сизифу удержать камень на вершине горы: столь же трудно, сколь и невысказано. Сила земного притяжения слишком велика – и для камня и для человека. Но как обреченному Сизифу необходимо вкатывать камень, так и человеческому духу – длиться в мгновении.

Смерть потому и проступает подспудно, как бы трассируя, что такие мгновения тотальной целостности перемалывают человека без остатка. Если он и возвращается к себе прежнему – все равно уже будет другим. Но без этих состояний, сколь ни чудовищно приближение к ним, человеку не стать в полном смысле человеком. Без встречи с Минотавром его участь – остаться Минотавром в своей изначальной недочеловеческой карликовости. Поэтому в текстах Дюрренматта возникает устойчивый образ лабиринта, связанный с инициатической практикой перехода. Ницше сказал, что в человеке «важно

то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»¹.

Готовность к переходу и гибели в философии М. Хайдеггера определяется «бытийным мышлением», противопоставленным рационалистическому мышлению и связанным с идеей жертвы вне принуждения.

Мотив жертвы, жертвенного кризиса и мотив игры взаимосвязаны в творчестве Дюрренматта.

В пространстве *карнавального дискурса* текста Дюрренматта возникает связь между прохождением лабиринта (инициацией) и ритуалом жертвоприношения. Карнавально-мениппейную структуру текста определяют карнавальные мотивы и мистериальная атрибутика, проявляющиеся в единстве своих магических функций в ситуации жертвенного кризиса.

Глава 3. Актуализация жертвенного кризиса в карнавальном дискурсе произведений Ф. Дюрренматта. Задача данной главы – обосновать актуализацию жертвенного кризиса в карнавальном дискурсе текста, охарактеризовать концепт «жертвенный кризис» и проследить развитие мотива заражения и *ressentiment* («утраты различий») в тексте Дюрренматта.

Исследование темы последней главы ведется на материале таких произведений как роман «Судья и его палач», «комедия в прозе» «Грек ищет гречанку», рассказ «Смерть пифии», пьеса «Визит пожилой дамы». Наиболее репрезентативны для данной темы труды О.М. Фрейденберг, Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство», В. Буркерта «*Nomo Nkans...*», Р. Жирара «Насилие и священное», Г. Надя «Греческая мифология и поэтика», П. Видаля-Накэ «Черный охотник».

§ 1. **Мотив заражения и утрата различий.** Концептуально значимые мотивы заражения и утраты различий являются сквозными в романе «Судья

¹ Ницше. Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Собр. соч.: в 2 т. - М.: Мысль, 1997. - Т.2. - С.10.

и его палач», в «комедии в прозе» «Грек ищет гречанку» и в рассказе Дюрренматта «Смерть пифии».

Семантическое наполнение концепта «жертвенный кризис» предполагает, что в акте «нечистого» насилия (насилия вне религиозного жертвенного оформления), которое становится регулярным, стираются различия между нечистым и очистительным насилием, «не только в семье, но и во всём городе <...> распространяется нечистое, заразное, т.е. взаимное насилие»¹. В связи с этой проблемой в авангардном театре, в произведениях Дюрренматта, в манифестах А. Арто восстанавливается связь с карнавальной традицией. Актуализируется семантика магической функции карнавальной процессии, идентичной по своим задачам крестным ходам христиан, которая стремилась втянуть в поле защитной магии весь город или, по крайней мере, важнейшие его объекты. Карнавал охранял и благословлял средневековый город, мыслился магической причиной его будущей многолюдности и благоденствия. В этой магической предназначенности карнавала прослеживается и реализуется функциональная близость между *карнавальным ходом* ряженных, *мистерией* и архаическим *жертвоприношением*.

Не только карнавал, но и мистериальная жестокость обладала защитным свойством. Явно ритуальный характер сцен жестокости, присущих мистерии, семантически соотносим с ритуалом жертвоприношения, равно как и сам карнавал. В момент созерцания и переживания сцен мистериальной жестокости, страданий Спасителя, при совершении магического ритуала превращения чародея Христа в козла отпущения «подавлялся страх перед возможным насилием»². Однако на первом плане оказывалась проблема *очищения*, а не подавления страстей.

¹ Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар. - М.: Нов. лит. обозрение, 2000. - С.64.

² Указанная точка зрения представлена в работах: Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин. - М.: Наука, 2002. - С.58.; Fischer-Lichte E. Semiotik des Theater: 2 Bd. Tübingen, 1994-1995. Bd. 1.S.87.

§ 2. **Карнавальные мотивы и проблема жертвенного кризиса в романе Ф. Дюрренматта «Грек ищет гречанку».** В романе «Грек ищет гречанку», или, как определил автор, – в «комедии в прозе», перерождение Архилохоса связано с осмеянием – церемониал бракосочетания с Хлоей оборачивается карнавальной травестией. С появлением Хлои в романе начинает звучать смех. Эротический смех, который аккумулирует весь спектр значений: и смех невесты, дающей согласие на брак, и смех-возрождение, предшествующий пробуждению в Архилохосе архетипического Ареса: *«Вы просто скованы, ещё не развернулись. По натуре вы горький пьяница и распутник. О лучшем Аресе я и не мечтал»*, – говорит Пассап, заставляя Архилохоса позировать. Хлоя – Венера. Недаром Афродита, подобно восточным богиням плодородия, появляется в сопровождении свиты диких зверей: львов, волков, медведей, – и является одной из хтонических сил. А сам Арнольф Архилохос репрезентирует очистительную функцию фармака, ибо связь мотива заражения и проблемы жертвенного кризиса провоцирует появление именно этой фигуры архаического жертвоприношения.

Совмещение трагического плана и комического в произведениях авангарда¹ изначально связано, возможно, с фигурой фармака архаического ритуала жертвоприношения, где, как отметила О.М. Фрейденберг, «очистительное животное» в самом себе несет переход от «жертвы» к «преследователю», от «скверны» (мрака) к «чистоте» (свечению), умирая темным, рождаясь чистым – светлым». Тогда как разграничение понятия о «козле отпущения» и «агнце» – искупительной жертве явилось следствием этического вмешательства, а изначально, в античности, эти понятия были слиты воедино.

§ 3. **Φαρμάκος – семантический центр жертвенного кризиса.** В *третьем параграфе* в связи с образом гонимой жертвы, которая

¹ Проблеме формирования комического, его архаическим истокам и очищающей функции посвящена монография Киричук Е.В. Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода / Е.В. Киричук. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. – 219 с.

обнаруживается в романе Дюрренматта «Грек ищет гречанку» (Архилохос) и в пьесе «Визит старой дамы» (Илл), анализируется мотив очистительной жертвы – *фармакός* (*фармакос*). Это слово в греческом языке имеет два значения, а символ – двойную коннотацию: фармак – жалкое, презренное и даже виновное существо, он подвергается всяческим насмешкам, оскорблениям и насилию; в то же время он, окруженный чуть ли не религиозным почтением, играет центральную роль в культе. Эта транспозиция святости и скверны сохраняется и в христианском мире.

В конце романа у Архилохоса возникает ощущение, что он *«обратил весь мир в свою веру»*, в то время как мир обратил Архилохоса в свою. Но прежде – воплощенная жертва – Арнольф *«чувствовал себя загнанным зверем»*, словно впитав всю нечистоту города и взяв её на себя, подобно *«фармаку»* (имя Арнольф обладает определенным соответствием в греческом языке – *ἄρνός* – означает *«ягненок»*). Как *фармакός* (*«изгой, предназначенный в жертву»*) и в то же время *φάρμακον* (*«лекарство, жертва, как средство для исцеления общества»*), Архилохос противопоставлен обществу по всем параметрам: он и изгой, и лицо, оказавшееся на самой высокой общественной ступени (имя Архилохос как антропоним имеет буквальное значение: *ἄρχος* – *«вождь»*, – это поэтическое употребление слова в греческом языке, так же, как и вторая часть имени *λόχος* – *«устраивать засаду»*, этимологически близкая слову *λοχαγός* – *«вождь»*), как будто аккумулируя в себе ответственность за все общество.

Перерождение, назначенное Архилохосу, разрушение его миропорядка и миропорядка города, задано уже посещением мастерской Пассапа, воссоздавшего Хлою в образе кубической Венеры, а попавшегося под руку Архилохоса – в образе Ареса: *«Много лет я искал подходящего натурщика в пару к моей Венере»*. В связи с мотивом жертвоприношения и обновления как Архилохоса, так и мира следует заметить, что Пассап проживает на улице Фюнебр – *funèbre*, что в переводе с французского означает *«похоронный»*, *«надгробный»*, в то время, как имя Пассап не что

иное, как анаграмма имени Пабло Пикассо: Па – бло П – ик – асс – о / Пасс – ап. Принцип анаграммирования не изолирован, он открывает другие смыслы, развивая и углубляя явленный мотив жертвоприношения и жертвенного кризиса. Семантика же наименования улицы Фюнебр – похоронный – своеобразная квинтэссенция, *terror antiquus*, который, с одной стороны, переживет Архилохос в качестве гонимого фармака, а с другой стороны, – сущность мистериальной живописи Пикассо, творчество которого, как отметил С. Булгаков, «с начала до конца проникнуто одним чувством – нарастающей тоски и ужаса бытия». Здесь раздвигаются временные границы, и в фокусе оказывается иерархизированный «космос» – «подлинная жизнь» Архилохоса, которая, при всем ироническом пафосе, действительно подлинная, потому что еще мгновение и его иерархизированный «космос» обратится в хаос.

В Заключении представлены основные выводы, вытекающие из содержания работы, как результат исследования мифопоэзиса художественного дискурса Ф. Дюрренматта. Использование термина *мифопоэзис* предполагает, что дискурсивная практика Дюрренматта не имеет ни начала, ни конца, текстовые границы формальны и весьма условны, и текст соотносится с сетью, где постоянен процесс смыслопорождения. Для семиотического прочтения текста Дюрренматта весьма продуктивно оказалось выявление *карнавально-мениппейной* структуры художественного дискурса, которая возникает на разных уровнях текста: знаковом (анаграммы и экфразис, аллюзии и реминисценции), мотивном, образном.

Анаграммы проявляют, с одной стороны, ироничное переосмысление имени, названия. Это отголосок карнавального «перевертыша». С другой стороны, разложение слова на элементы и воссоздание его актуализирует архетипическую модель: разрушение / воссоздание мира, где семантическим центром оказывается модель жертвоприношения. Причем анаграмма семиотически связана с экфразисом – знаком изобразительного искусства в

тексте, использование которого создает определенный визуальный эффект и в то же время является аллюзией, открывающей дополнительные смыслы текста, смыслы, которые не проговариваются автором, но *показываются*.

Мотив лабиринта и инициации, мотив смерти и разложения, игры и жертвоприношения, непосредственно связанные со знаками–эпиграмами – картины «Остров мертвых», «Анатомия», «Рыцарь, Смерть и Дьявол», «Хаос», репродукция картины Босха в рассказе «Образ Сизифа», мистериальные аллюзии, реминисценции к «карнавализованным» текстам европейской литературы, в частности, к «Дон Кихоту» Сервантеса, «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта, к «Фаусту» Гете, – все это позволило не просто констатировать связь творчества писателя с балаганным театром, присутствие «лабиринта» как лейтмотива, отметить аллегорическую функцию античных образов, но углубиться в семиотическую структуру текста.

Дюрренматт, в силу своего трагикомического мироощущения, предлагает нетрадиционное прочтение античных мотивов и образов, создав особую структуру повествовательного дискурса. Эту структуру мы, опираясь на исследования М.М. Бахтина и Ю. Кристевой, назвали карнавально-мениппеиной. Притом наличие этой структуры позволяет воспринимать тексты Дюрренматта как единый нарративный дискурс, внутри которого размыкаются жанровые границы отдельных произведений. Рассказ «Минотавр», действительно становится «балладой», повесть «Грек ищет гречанку» – комедией в прозе, детективные романы «Подозрение» и «Судья и его палач» – пародией на детектив. Именно так проявляет себя мениппея: смещает жанровые границы, где мотивы и образы перетекают из текста в текст, обретая новые смысловые глубины, создавая паратаксис художественного дискурса. Вследствие чего лабиринт, как лейтмотив всего творчества Дюрренматта, оказывается метафорой самого текстового пространства. Поэтому исследовательская мысль вынужденно движется извилинами лабиринтного текста.

Решение поставленных задач нас привело к выводу, что мифопоэзис художественного дискурса Дюрренматта является тем семиотическим пространством, где постоянный процесс смыслопорождения соотносится не с устойчивостью бытия, а, напротив, с его динамическим становлением, развитием: Космос может быть обращен в Хаос, врач оказаться убийцей, судья – палачом, ничтожный «ягненок» Архилохос – архетипическим Аресом, Хлоя (образ невинной девушки у Лонга) – куртизанкой и т. д. Причем восприятие и понимание текста осуществляется путем преодоления трудностей и противоречий ценой других трудностей и противоречий, которые возникают вновь, на следующем этапе размышлений.

В карнавально-мениппейном пространстве мифопоэзиса художественного дискурса Дюрренматта актуализируется понятие *жертвенный кризис*, раскрывается функция экфразиса, который является герменевтическим кодом и в сочетании с анаграммами и мистериальной аллюзиями трансформирует восприятие текста Дюрренматта. Читатель оказывается за пределами языковой формы выражения авторской мысли. Экфразис, в частности, сообщает повествовательному искусству черты изобразительного, визуализирует текст и открывает воспринимающему сознанию не психологическое переживание, но то пространство духа, где оказывается возможной некая глубинная трансформация вследствие узнавания правды о самом себе. Мистериальные аллюзии так же, как и карнавальные мотивы, реанимируют в сознании древнюю катартическую практику, актуализируют ее в современном состоянии жертвенного кризиса.

В карнавальной топике произведений Дюрренматта центральной становится идея жертвы. Анализ многоуровневой, парадигматической структуры текста приводит к единому выводу: «расшатавшийся век» вновь обращается к мениппее, актуализируя карнавальные мотивы, мотивы жертвы и жертвоприношения в ситуации жертвенного кризиса с тем, чтобы вновь космизировать мир, находящийся на грани распада, хаоса, чтобы реанимировать вертикаль связности Творца и творения.

Концепт жертвенный кризис является семиотическим центром карнавально-мениппейной структуры художественного дискурса в силу авторской гносеологии: Дюрренматт, трансформируя античные мотивы и образы, открывает онтологическую перспективу текста, заставляет читателя вновь разрешать для себя бытийные проблемы, выявляет необходимость осмыслить положение, в котором оказалось человечество в эпоху мировых катастроф минувшего столетия: между двух мировых войн и на грани третьей – экологической. Это положение – не что иное, как ситуация жертвенного кризиса. Убийство совершается вне религиозного жертвенного ритуала. С художественной манифестацией этой онтологической проблемы связано и появление в центре карнавально-мениппейной структуры фигуры фармака – жертвенного существа, вбирающего всю нечистоту общества в себя и, выполняя функцию жертвы, очищающего мир от скверны. Такой функцией потенциально наделены комиссар Берлах, Архилохос, Илл – персонажи произведений, где мотив заражения находит реализацию. На мотивном уровне Дюрренматт показывает, что мир вновь оказывается в состоянии становления. Этот процесс не может быть завершен. И пересотворение мира возможно благодаря жертвоприношению. Отсюда развитие мотива жертвоприношения сквозь ряд текстов, единое, по сути, текстовое пространство. Регулярность возникновения мотива жертвоприношения в текстах Дюрренматта свидетельствует о бесконечном процессе космизации, в ходе которой хаос никогда не будет преодолен окончательно. Всегда сохраняется потенция обратимости. Мир вновь может быть обращен в хаос. Это амбивалентное состояние мира, его «стабильная нестабильность», конгруэнтны трагикомическому мироощущению автора. Дюрренматт говорил, что сами понятия в их оппозиции – трагическое/комическое – давно устарели, а комедия вовсе не значит – веселая пьеса. Поворот от хаоса к космосу и от космоса к хаосу *vice versa*, вызвал, в свою очередь, и своеобразный «реверс» к античной драме. Трагический пафос оказывается неотделим от комического начала

произведений Дюрренматта, что соответствует, с одной стороны, изначальной неразделенности трагического и комического начала архаической драмы, а с другой стороны, определяется проникновением авторского сознания в самую сущность бытия, где нет никакой дихотомии: трагическое / комическое, плохое / хорошее и т. д. Это разделение возникает только путем мыслительных операций ограниченного человеческого ratio.

В творчестве Ф. Дюрренматта совмещение трагического и комического плана – это гибристическая подача серьезного, которая была свойственную во всей полноте архаической драме, а появление гибристики в современных произведениях говорит о том, что «отдельные черты архаической драмы снова пробираются в искусство». Это связано с тем, что вчерашний архаический человек не умер в сегодняшнем. Архаический ритуал утрачен современным миром, но сущностная необходимость в нем не исчезла. В искусстве авангарда возникает обращение к тонким структурам человеческого духа, а театральное зрелище превращается в своеобразное ритуальное действие, активизируя не столько интеллектуальное начало зрителя, сколько более тонкий уровень его восприятия. Поэтому театральное действие становится субститутом ритуальной практики. Именно по этой причине в творчестве Ф. Дюрренматта появляется образ фармака (φάρμακός) как семантического центра жертвенного кризиса, актуализируются **мотивы жертвоприношения, мистериальная атрибутика, мотив инициации**, что определяет *карнавальный дискурс* текста. *Инициатическая практика* дана как потенциальная возможность глубинной трансформации человеческого существа, преобразования его териоморфной сущности, для чего и необходимо осознание (тем более в отсутствие живого ритуального действия!) того, что минотавр живет в тебе, в глубине твоих инстинктов.

Мерцающий мотив возможного преобразования человека – своеобразный коррелят творческой интенции Дюрренматта, авангардного искусства и экспрессионизма, который есть «некое мировоззрение в действии», неразрывно связанное с переживанием кризиса эпохи. И спасение

видится «не в общественно-политической борьбе, не в экономическом и политическом преобразовании общества, но во внутреннем обновлении человека»¹. Поэтому в творчестве Ф. Дюрренматта явлен семиозис отражений, а *зрительный образ* используется как инструмент возможной трансформации «внутреннего» человека. И речь идет не об изменении человека как существа социального. Необходимо изменение не экономических условий жизни к лучшему, поскольку это отнюдь не гарант человеческого счастья, но тотальная внутренняя трансформация, требующая постоянных внутренних (*сизифовых*, но не бесплодных!) усилий. Дюрренматт потому воздерживался от формулирования своей концепции, оперируя «показом», что умозаключения сами по себе, полученные на чисто интеллектуальной основе, мало что способны изменить. Поэтому в начале XX столетия реанимирована структура ритуала жертвоприношения, которая проявляется и в авангардных театральные постановках, и в текстах Дюрренматта, где возникают черты интертекстуальной конвергенции (когда онтологические мотивы и образы возникают у разных авторов вне прямого заимствования). Эту конвергенцию удалось обнаружить в пространстве широкого культурного контекста. Мы получили возможность выявить эти черты и убедиться в онтологической основе устойчивых мотивов в текстах швейцарского писателя.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Пожидаева, В.Г. Семиотика мотива жертвоприношения и жертвенный кризис в повествовательном дискурсе Ф. Дюрренматта [Текст] / В.Г. Пожидаева // Реальность. Человек. Культура: Материалы межвузовской научной конференции (23-24 декабря 2002 г.). – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2003. - С.71-73.
2. Пожидаева, В.Г. Топология зрительного образа и концепция памяти Ф. Дюрренматта в рассказе «Образ Сизифа» [Текст] / В.Г. Пожидаева // Гуманитарные

¹ Ришер Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л.Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В.М.Толмачев. М., 2003. – С.20.

исследования: Ежегодник. Вып. 8. Межвузовский сборник научных трудов. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2003. – С. 226-234.

3. Пожидаева, В.Г. Дейктическая функция анаграммы в «лабиринте письма» Ф. Дюрренматта [Текст] / В.Г. Пожидаева // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Вып. 9 Межвузовский сборник научных трудов. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2004. – С. 157-164.

4. Пожидаева, В.Г. Образ Минотавра как семиотический медиатор художественных миров Дюрренматта и Пикассо [Текст] / В.Г. Пожидаева // Семантическое поле культуры: генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги: Материалы Всероссийской научн. конференции (Омск, октябрь 2004 г.). – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – С. 96-104.

5. Пожидаева, В.Г. Экфразис как герменевтический код поэтики Дюрренматта [Текст] / В.Г. Пожидаева // Реальность. Человек. Культура: Материалы межвузовской научной конференции (28 декабря 2004 г.). – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005. – С. 99-102.

6. Пожидаева, В.Г. Мифологема Эрос – Танатос и мотив инициации в художественной прозе XX века (на материале произведений Г Гессе, П. Лагерквиста, М. Фриша, Ф. Дюрренматта, А. Нин) [Текст] / В.Г. Пожидаева // Художественный текст: Стиль и смысл. Сб. научн. статей. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2006. – С.99-119.

7. Пожидаева, В.Г. Функция «инсценировки воображения в авангардной трагикомедии и мотив жертвоприношения [Текст] / В.Г. Пожидаева // Наука и образование: Проблемы и перспективы. Материалы региональной научно-практ. конф. Часть 1. Гуманитарн. Науки. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2006. – С. 208-213.

8. Пожидаева, В.Г. «Семиотика мифологема «ЭРОС И ТАНАТОС»: «sacer и sacrum» (мотивный контекст баллады Ф.Дюрренматта «Минотавр») [Текст] / В.Г. Пожидаева // Омский научный вестник. – 2006. – № 4 (38). – С.195-199.