

*Вестник Ивановского государственного университета.*

*Серия: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 2. С. 42—47.*

*Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2025. Iss. 2. P. 42—47.*

Научная статья

УДК 821(494).09"19"

EDN <https://elibrary.ru/felvoe>

DOI: 10.46726/И.2025.2.4

## СОН И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО В ПЬЕСЕ МАКСА ФРИША «САНТА-КРУС»

*Ирина Станиславовна Киселева*

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия,

[iana.dollskaya@yandex.ru](mailto:iana.dollskaya@yandex.ru)

**Аннотация.** Пьеса-романс «Санта-Крус» очертила магистральные линии творчества Макса Фриша. Основной темой его книг нередко является стремление человека любой ценой разорвать мертвящую монотонность своей повседневной реальности, убежать от серой обыденности, день за днем убивающей всю жизненную энергию, весь интерес и волю к жизни. Такой побег возможен только при помощи игры, когда убивающая обыденность является той серьезностью, которой противопоставлен мир, где есть сильные чувства, яркие впечатления, радость, страдание, волшебство и ряд равновероятностных возможностей, дающий человеку подлинную свободу. Герои Фриша — это чаще всего люди обычные, ничем не примечательные до определенного момента, когда они вдруг понимают, что они пленники своей будничной реальности, где нет места романтике, а рутинная повседневность равносильна медленной смерти. Игровое начало в произведении представлено на уровне системы персонажей: здесь есть образ героя-авантюриста, олицетворяющего игру. Герой-маска творит собственную жизнь по законам искусства, поэтому понятие «жизнетворчество» является ключевым для понимания проблематики пьесы. На уровне интриги значителен романтический мотив сна, который приобретает весьма необычные функции.

**Ключевые слова:** комедия, игра, жизнетворчество, сон, пьеса-романс, игровое поле, уровни игры

**Для цитирования:** Киселева И.С. Сон и жизнетворчество в пьесе Макса Фриша «Санта-Крус» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2025. № 2. С. 42—47.

Макс Фриш (1911—1998) — знаменитый швейцарский писатель и драматург, известный своими романами «Штиллер», «Номо faber», «Назову себя Гантенбайн», на русский язык переведено значительное количество его пьес. Творчество Фриша-драматурга началось в 1944 году с пьесы «Санта-Крус», жанр которой сам автор определил как «пьеса-романс». Его драматургические произведения нередко носят притчевый, фарсовый характер, в них очень выражены традиции, идущие от Луижиди Пиранделло («Биография: игра»). Зачастую игровое начало определяет структуру его пьес, да и самим их содержанием тоже является игра, тенденция к театрализации самого театра, столь характерная для драматургии 20 века, ярко выражена в творчестве Фриша.

Начало расцвета его драматургического таланта приходится на годы Второй мировой войны. Военная тематика, несомненно, нашла отражение в его произведениях, однако на протяжении всей своей долгой творческой биографии Фриш обращается к проблеме, которую Д. Заноносский обозначил как

проблему «душевной слепоты, неистребимого равнодушия, что как бомбы угрожают человечеству гибелью» [Затонский: 10]. Он совершенно справедливо связывает магистральные темы как драматургии, так и прозы Фриша с духовной атмосферой эпохи: «Бесперспективность, отсутствие видимых духовных целей ... таковы приметы всей новейшей цивилизации запада... И это побуждает моделировать действительность, использовать в качестве примера. Отсюда тяготение к притче, к параболе, иносказанию, к смещению перспектив, наконец, к некому опосредованию окружающей жизни» [Там же]. Высказывание самого Фриша о том, что «Человеческая душа — вот постоянная игровая площадка» [Там же], в равной мере относится к его пьесам и романам, где основной темой нередко является стремление человека любой ценой разорвать мертвящую монотонность своей повседневной реальности, убежать от серой обыденности, день за днем убивающей всю жизненную энергию, весь интерес и волю к жизни. Тема такого побега определила сюжет знаменитого романа 1954 года «Штиллер», она же звучит в большинстве пьес. Такой побег возможен только при помощи игры, когда убивающая обыденность является той серьезностью, которой противопоставлен мир, где есть сильные чувства, яркие впечатления, радость, страдание, волшебство и ряд равновероятностных возможностей, дающий человеку подлинную свободу. Герои Фриша — это чаще всего люди обычные, ничем не примечательные до определенного момента, когда они вдруг понимают, что они пленники своей будничной реальности, где нет места романтике, а рутинная повседневность равносильна медленной смерти.

Пьеса-романс «Санта-Крус» интересна тем, что, будучи первым драматургическим произведением Фриша, она очертила магистральные линии его дальнейшего творчества.

Игровое начало в ней представлено на уровне системы персонажей: здесь есть образ героя-авантюриста, олицетворяющего игру. На уровне интриги значителен романтический мотив сна, который приобретает весьма необычные функции.

Система персонажей представлена в виде триады, в центре которой 35-летняя баронесса Элвира, а по краям двое мужчин — ее супруг, барон и бродячий певец Пелегрин. Однако перед нами вовсе не традиционный любовный треугольник. Дело в том, что Пелегрин и барон — своего рода антитеза игры и серьезности, обыденности и романтики, яви и сна. Пелегрин — фигура полуреальная. С ним связан мотив жизнетворчества. Он — скорее всего, персонаж идея, живое воплощение фантазии, романтики приключений, высшего экстаза от наслаждения жизнью, который возможен только на пороге смерти. Оборванец, появившийся в грязноватом трактире, он изумляет посетителей рассказами о море, дальних странах, летучих рыбах и пиратах, о матросах, которые подобны «загорелым дьяволам с глазами кошек» [Фриш: 8]. Все его существо полно трепетного восторга перед жизнью, что являет резкий контраст посетителям кабака, грубым крестьянам, скучно играющим в карты. Пелегрин испытывает эйфорию от того, что победил смертельную болезнь и теперь здоров, может снова наслаждаться жизнью. Однако еще в прологе из разговора хозяйки трактира с доктором зритель узнает, что это иллюзия и жить Пелегрину осталось не больше недели. Завязкой служит решение Пелегриня отправиться в замок, чтобы повидаться со своей бывшей возлюбленной, ныне баронессой.

Однако это и все, что мы узнаем о герое из внешнего действия пьесы. Мы уже указывали, что мотив сна исключительно важен для раскрытия функций игрового начала и понимания основного содержания пьесы. В произведении

создается своего рода двоemiрие. Пелегрин гораздо более подробно характеризуется в качестве героя сна Эльвиры, который она часто видит на протяжении 17 лет. В ее сне он — дерзкий пират, который похищает ее, увозит на своем корабле, а затем бросает в порту на Санта-Крус. В пьесе есть своего рода эффект очуждения. Он строится следующим образом. Пелегрин больше действует и играет гораздо большую роль во снах Эльвиры, в мечтах барона, нежели наяву. Кроме того, в пьесе есть совершенно загадочный образ поэта Педро, которого матросы заковали в цепи за то, что он выдумывает небылицы и в его историях нет ни капли правды. Он появляется только во снах героев, где и рассказывает о похищении пиратом невесты барона. Таким образом, история этой любви подается не только как сон, но более того — как фантазия поэта. Возникает игра, правилами в которой выступают положения романтического мировоззрения. Зрителю снова и снова напоминают, что о Пелегрине как о реальном человеке ничего почти неизвестно, а Пелегрин из снов Эльвиры — это воплощение другой реальности, другого мира, игры. Недаром Пелегрин играет роль не только в жизни Эльвиры, но и даже в большей степени в жизни ее мужа, барона. Барон и Эльвира — счастливые супруги, если между ними и есть какая-то тайна, то это повторяющийся сон Эльвиры о Санта-Крус. Именно во сне подается развязка ее романа с моряком. Она не может уехать с Пелегрином. Ее мечты о браке, доме и ребенке разрушают их близость. Для Пелегрина брак — это «сеть, из которой не выберешься» [Фриш: 43], он не может представить себя заурядным торговцем рыбьим жиром или угольщиком. «Зачем мы живем? — Как зачем, — того хотят рыбий жир, долг, устойчивость, жена, дети, слуги, горничная, кухарка, крестьяне, Господь Бог, отечество. Эльвира, я не способен на это... Я буду сидеть дома, подле тебя, но тоска моя будет против тебя» [Там же]. Для Эльвиры же невозможна жизнь в виде вечного безумного карнавала: «То был высокий сон, соблазнивший меня, я чувствую, что просыпаюсь, я не могу больше» [Там же: 42]. Эльвира не страдает от того, что живет в реальности. Действительность воплощается для нее в виде мужа, для которого «порядок прежде всего», замка, дочери. Она стыдится своего сна и пугается появления в замке бродячего певца. Эльвира понимает, что игра — неповторимое действие, ощущение безмерной свободы, азарта, которое не может быть длительным. Другая реальность, творимая людьми по собственным правилам. (В случае Эльвиры — это любовная история в лучших романтических традициях, мечта всякой женщины). Однако игра преходяща, неповторима, в ней нельзя жить. Эльвира: «Женщина не играет ни любовью, ни браком, ни верностью, ни человеком, за которым она пошла... что бы то ни было, у него нет прав на настоящее, тому нет места в моих мыслях» [Там же: 21]. Итак, ее влюбленность, корабль, фрукты, вино, звезды над палубой, перестрелка, каюта, песни матросов — зрителю остается непонятно, так ли выглядела эта история наяву. Возможно, это именно то, чего она, Эльвира, лишена в ее любви с бароном — невоплотимая любовь, однако в своей верности и преданности мужу, семейным обязанностям и дочери Эльвира не жалеет об этом, и упорядоченность ее реальной жизни и есть смысл и наполненность ее бытия. Игра даже пугает ее своей зыбкостью, амбивалентностью, вечным стремлением к хаосу.

Совсем другое значение имеет Пелегрин в жизни барона. С одной стороны, это для него прохожий, встреченный в порту Санта-Круса, предложивший возможность подняться на корабль и отправиться на Гавайи. С другой стороны, в образе этого человека для барона воплотились его собственные несбывшиеся мечты о приключениях, о свободе, о ярких впечатлениях — обо

всем, что сулит «другая жизнь». Пелегрин — это своего рода двойник барона, некая часть его личности, это тот, кем мог быть он сам в результате иного выбора.

На первый взгляд может показаться, что барон — это противоположность Пелегрина. Этот господин, «похожий на орла с трубкой» [Там же: 11], постоянно повторяет, что «порядок прежде всего» [Там же: 16]. Его жизнь размерена, как ход часов, речь канцелярски суха. Типичный фришевский герой, он однажды ловит себя на том, что ему нечего записать в свой дневник, который он привык вести. Символом его монотонной, бедной событиями будничной жизни является снег, который идет, не переставая, уже неделю. Дни барона и в самом деле похожи на беспросветную снежную пелену, снег над прошлым и будущим, снег, который того гляди вовсе запорошит его жизнь.

Появление в доме бродячего певца словно пробуждает барона ото сна: «Я хочу увидеть его еще раз, того парня, который живет моей второй жизнью. Хочу знать, как он жил все это время. Хочу услышать, чего я лишился. Хочу знать, какой могла быть моя жизнь. Когда я сижу по вечерам... и, допустим, читаю, — чего я, собственно, ищу в книге, как не его, живущего моей подлинной жизнью? И я бы теперь жил точно так же, поднимись я тогда на чужой корабль и выбери море, а не сушу, предпочти я неизвестность покою» [Там же: 36]. В отличие от Эльвиры барон рассматривает свою теперешнюю реальность как жертву ради любви, брака, спокойствия, однако эта жертва равна для него самой жизни. Весьма показательны слова его слуги: «Никогда не поверю, чтобы господин барон мог вот так взять и сделать, что ему в голову придет» [Там же]. Несмотря на то, что барон вполне счастливый муж и отец, он ощущает себя усталым, постаревшим человеком. Ему приходят в голову мысли о бренности бытия, ночной разговор с Пелегрином сподвигает его на побег: «я считаю себя в праве дать волю моей тоске, которую убивал, глушил, хоронил в течение многих лет <...>. Еще раз безбрежная ширь возможностей, не знать, что принесет тебе следующий миг. Слово, за которым устремляешься на другой край света, корабль, случай, разговор в кабаке, и кто-то произносит: Гавайи. А когда просыпаешься, плещут волны, и ничего вокруг, кроме неба, кроме моря, на котором где-то там повисли континенты» [Там же: 37].

Символическое значение в истолковании образов как оппозиции игра — серьезность имеет мотив смерти. Пелегрин обречен. Он торопится жить, чувствовать, радоваться. В символическом плане его смерть — это идея о том, что жизнь в игре, вечной смене ярких впечатлений и возможностей, бытие, поставленное в вечную зависимость от того, как ляжет карта, — это прекрасная иллюзия. Мировая литература знает немало образов авантюристов, и всякий раз жизнотворчество, попытка поменять игру и жизнь местами ведет к разрушению жизни. Как известно, признаками игры являются амбивалентность, неповторимость, наличие правил, самоцельность. Образ Пелегрина так и строится. Он менее всего реальный человек. Для Эльвиры он — воплощение мечты об идеальной любви на пределе чувств. Для барона — концепция жизни полной подлинной романтики приключений. И в том, и в другом случае правилами является романтическое мировоззрение. Сам образ Пелегрина — мечта поэта, фантазия. Кто он такой на самом деле, зрителям мало известно. В конце пьесы Пелегрин умирает, оставляя барона и Эльвиру в реальности. Его тело обступают фигуры-символы равновероятных возможностей: одна из них несет непрочитанные им книги, другая — не выращенные им фрукты и кофе, здесь и девушка, которой он ни разу не коснулся.

Для барона мотив смерти выражается в медленном умирании даже не тела, а души. Жизнь, в которой есть место только для долга, обязанностей, но нет для сильных эмоций, радости, впечатлений, случайности, риска превращается в движение к смерти. Равнодушие, внутренний холод и смерть любых желаний — вот итог чрезмерно взрослого подхода к реальности. Барон: «Поговорив с пришельцем, как остро почувствовал я опять нашу брэнность! Бездна времени перед нами, и такая же бездна времени за нами, и темная неуловимая сущность вещей, природы, пустота Бога, бурлящего в вулканах, испаряющегося на море, цветущего в джунглях, увядающего, гниющего, превращающегося в уголь и вновь цветущего, Бога, у которого не хватает глаз окинуть взором все свои бесконечные весны! Мы же — его единственная надежда на то, что он будет узрим. Отражен в блеске брэнного человеческого глаза, мы — этот невероятный миг, называемый человечеством, мы частный случай одного из медленно остывающих звездных образований... И я, я сам — искра этого вселенского мига... я хочу снова жить, мочь, плакать, смеяться, любить, испытывать трепет в душной ночи, ликовать. Мы уже не помним, как это было, — ведь это были мгновения, рассыпанные по годам. Я хочу снова почувствовать, как ково это, жить на полном дыхании, пока нас навсегда не засыпало снегом» [Там же: 38].

Однако, как и во всяком произведении, строящемся по игровым законам, кроме социального уровня игры в пьесе есть уровень космический, где субъектами являются высшие силы, а люди, все без исключения, объектами. На этом уровне действует уже не случай, а Судьба. Вопрос о возможности вмешаться в ход судьбы, моделировать собственную жизнь, уподобив ее игре, но не по вселенским, а по собственным правилам, особо занимал Макса Фриша. Его размышления по этому поводу нашли весьма полное художественное раскрытие в пьесе с говорящим названием «Биография: игра» (1984). Однако в первом драматургическом опыте эти идеи уже есть. Игра дает человеку возможность пережить сильные чувства, настоящие чувства, в конце концов почувствовать себя Богом — творцом своего мира и своего образа и подобия (куклы), но она не заменяет и не изменяет действительность, это другая реальность, параллельная, может даже оппозиционная жизни. Пучок равновероятностных возможностей предоставляет человеку лишь мнимую абсолютную свободу выбора. Судьба, некая высшая необходимость, субъект игры совсем другого уровня, чем человеческие игры, всегда вытаскивает из колоды только одну карту, всегда направляет ход событий только по одному, единственно возможному пути. Эльвира тщетно пытается в своем повторяющемся сне действовать иначе — не пить вино, не ходить в каюту, не давать обещаний и т. п. Она хочет изменить правила уже проигранной игры — это невозможно. Барон же, задумавший изменить судьбу, вырваться из своей реальности навстречу упущенным возможностям, совершает побег из замка, но возвращается к жене и дочери. Потому, что по-другому не может. (Показательно то, что его дочь зовут Виола, как шхуну Пелегрину, которая могла бы увести барона на Гавайи).

Итак, в пьесе через необычную систему персонажей и мотив сна раскрывается авторская позиция. Пелегрин как воплощение жизни-игры являет собой скорее идею, нежели образ. Барон — олицетворение серьезности и при том безрассудного стремления изменить ход игры на вселенском уровне, выбрать иную возможность из ряда равновероятностных и заменить свое существование в реальности на жизнь в игре. И только Эльвира уравнивает эти две линии. Ей по-своему нужны оба мужчины, очарованная романтическим

волшебством своего сна, она тянется сердцем к Пелегрину, тем не менее понимает правильное место игры в жизни человека и не пытается уйти от реальности, которая наполнена для нее смыслом, заключенным в истинной любви и верности, доме, семье и уверенности в своем выборе.

#### *Список литературы / References*

Фриш М. Триптих / сост. Е.А. Кацева. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 558 с.  
(Frish M. Triptih, Moscow; Kharkov, 2000, 558 p. — In Russ.)

Затонский Д. Макс Фриш — прозаик и драматург // Фриш М. Штиллер / сост. Е.А. Кацева. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. С. 7—28.  
(Zatonskyi D. Max Firsch — novelist and playwright, Frish M. Shtiller, comp. by E.A. Katceva, Moscow; Kharkiv, 2000, pp. 7—28. — In Russ.)

### **SLEEP AND LIFE CREATION IN MAX FRISCH'S PLAY “SANTA CRUZ”**

***Irina S. Kiselyova***

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lana.dollskaya@yandex.ru

**Abstract.** The romantic play Santa Cruz outlined the main lines of Max Frisch's work. The main theme of his books is often the desire of a person to break the deadening monotony of his daily reality at any cost, to escape from the gray routine, which day after day kills all vital energy, all interest and will to live. Such an escape is possible only with the help of a game, when the killing routine is the seriousness that is opposed to a world where there are strong feelings, vivid impressions, joy, suffering, magic and a number of equally probable possibilities that give a person genuine freedom. Frisch's characters are most often ordinary people, unremarkable until a certain point, when they suddenly realize that they are prisoners of their everyday reality, where there is no place for romance, and routine daily life is equivalent to a slow death. The game in the work is presented at the level of the character system: there is an image of an adventurer hero who embodies the game. The masked hero creates his own life according to the laws of art, so the concept of "life creation" is key to understanding the play's issues. At the level of intrigue, the romantic motive of sleep is significant, which acquires very unusual functions. Keywords: comedy, game, creation of life, dream, play-romance, playing field, game levels.

**Keywords:** comedy, game, creation of life, dream, play-romance, playing field, game levels

**For citation:** Kiseleva I.S. Sleep and Life Creation in Max Frisch's Play “Santa Cruz”, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2025, iss. 2, pp. 42—47.

*Статья поступила в редакцию 12.12.2024; одобрена после рецензирования 16.01.2025; принята к публикации 28.03.2025.*

*The article was submitted 12.12.2024; approved after reviewing 16.01.2025; accepted for publication 28.03.2025.*

#### ***Информация об авторе / Information about the author***

***Киселева Ирина Станиславовна*** — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, lana.dollskaya@yandex.ru, SPIN: 4104-9190

***Kiseleva Irina Stanislavovna*** — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Philology, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, lana.dollskaya@yandex.ru