

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УО «ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

**КОНДАКОВ ДЕНИС АЛЕКСАНДРОВИЧ**

**ТВОРЧЕСТВО ЭЖЕНА ИОНЕСКО В КОНТЕКСТЕ  
ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ  
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА**

Новополоцк 2008

УДК 821.133.1.09  
ББК 83  
К 64

Рекомендовано Советом Полоцкого государственного университета

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии УО «Полоцкий государственный университет»  
*А.А. Гугнин;*

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой польской филологии УО «Гродненский государственный университет им. Я. Купалы»  
*С.Ф. Мусиенко;*

кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой романского языкознания Белорусского государственного университета *С.В. Логини*

К 64      Кондаков, Д.А.  
Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д.А. Кондаков. – Новополоцк, ПГУ, 2008. – 157 с.

ISBN 978-985-418-724-2

В монографии исследуется творчество известного писателя, члена Французской Академии Эжена Ионеско (1909-1994) в широком контексте европейской литературы авангарда, экзистенциализма и неоавангарда. Определяются основные эстетические предпосылки драматургии и прозы Ионеско, типологические связи с художественным и философским наследием дадаизма, сюрреализма и экспрессионизма, эпического театра Б. Брехта, экзистенциализма, «нового театра» и «нового романа», постмодернизма. Адресуется филологам-романистам, германистам и всем, кто интересуется европейской литературой XX века.

ББК 83

УДК 821.133.1.09



**ЭЖЕН ИОНЕСКО (1909–1994)**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>5</b>
<b>ГЛАВА 1. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Э. ИОНЕСКО.....</b>	<b>9</b>
1.1. Румынский период творчества (1931–1936). Генезис поэтики и эстетики.....	9
1.2. 1949–1953 гг. «Языковой абсурд».....	13
1.3. 1953–1958 гг. «Ситуационный абсурд».....	26
1.4. Поздний период творчества (1961–1994). Эволюция и инволюция.....	34
<b>ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО И АВАНГАРД ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....</b>	<b>49</b>
2.1. Театр Э. Ионеско и экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм.....	49
2.2. Патафизика А. Жарри и теория театра жестокости А. Арто в драматургии Э. Ионеско.....	59
2.3. Э. Ионеско и Ф. Кафка – концептуальное сходство.....	68
2.4. Драматургия Э. Ионеско и эпический театр Б. Брехта.....	74
<b>ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО И ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА.....</b>	<b>88</b>
3.1. Философско-эстетическое осмысление и художественное воплощение абсурда у А. Камю и Э. Ионеско.....	88
3.2. Философия и поэтика экзистенциального выбора по Ж.-П. Сартру и многозначность абсурдистской символики Э. Ионеско.....	95
3.3. Идеино-художественная полемика Э. Ионеско и Г. Марселя в кругу экзистенциальных проблем.....	104
<b>ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....</b>	<b>113</b>
4.1. Драматургия Э. Ионеско и ее связи с «драмой абсурда».....	113
4.2. Художественные концепции «нового романа» в творчестве Э. Ионеско.....	121
4.3. Творчество Э. Ионеско в контексте постмодернизма.....	128
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>139</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ.....</b>	<b>142</b>

## ВВЕДЕНИЕ

XX век – самый «поисковый» век в мировой литературе, ибо он стал одновременно завершением огромного этапа развития цивилизации и становлением нового. Крупномасштабные социально-исторические коллизии спровоцировали «слом» в человеческом мировосприятии, который нашел отражение в череде новаторских художественных течений: в авангардизме и неоавангардизме, модернизме и постмодернизме, неоромантизме и неоклассицизме. В то же время с литературного горизонта полностью не исчез реалистический творческий метод, определявший собой XIX столетие. В веке XX «модернизм» и «реализм» не столько противостояли друг другу, сколько активно взаимодействовали. Изучение данного процесса составляет одну из крупнейших задач современного литературоведения. Поскольку в отечественной науке по историческим причинам лучше изучена «реалистическая» литература, возникла необходимость обратить более пристальное внимание на значимые нетрадиционные художественные явления, одним из представителей которых является знаменитый французский драматург и прозаик румынского происхождения Эжен Ионеско (Eugène Ionesco, 1909–1994).

2009 год станет юбилейным для всех почитателей творчества Ионеско. К этой знаменательной дате в нашей стране сделано (переведено, прокомментировано, изучено) ничтожно мало в сравнении с масштабом этого автора, чье наследие значительно повлияло не только на изящную словесность, но и на мировосприятие людей прошлого столетия и столетия нынешнего. Современный человек, привыкший мыслить парадоксами, рассуждать об абсурде жизни, вряд ли точно знает, насколько и кому он обязан в отношении этих способностей. Тем удивительнее, что за двадцать семь лет после публикации последнего художественного произведения Ионеско в отечественной филологии не был выработан единый подход к этому выдающемуся литературному феномену, не было определено его точное место в огромном массиве литературы XX века.

Творчество одного из наиболее выдающихся деятелей так называемого «театра абсурда» долгие годы находилось под запретом в Советском Союзе. Позиция неприятия политического коммунистического строя, жесткая критика реалистических литературных традиций и соответственно традиций социалистического реализма внесли его имя в черный список цензуры. На протяжении всего существования советского государства публикации произведений Эжена Ионеско ограничивались лишь появлением журнальных переводов пьесы «Носорог» (1965) [21], киносценария «Гнев» (1966) [19], новеллы «Воздушный пешеход» (1967) [18]. Лишь с наступлением периода гласности стали выходить сборники его пьес, эссе, переводы романа «Одинокий» и новелл на русский язык.

Для белорусских переводчиков и читателей знакомство с наследием Ионеско в полной мере еще только предстоит: на сегодняшний день на белорусском языке опубликована лишь пьеса «Лысая певица» [16] и роман

«Одинокий» [27]. Непереведенными остаются более трех десятков пьес, принесших драматургу мировую славу и почетное членство во Французской академии, многочисленные книги эссе и интервью, новеллы.

Неполнота «белорусского» Ионеско, помимо причин исторического порядка, объясняется спецификой художественного материала, его неоднозначностью. Понятие абсурда, применяемое в отношении творчества французского драматурга, однозначно трактуется в постсоветской действительности как категория социальная, что противоречит сложной и многогранной символике произведений. Едва ли не первой попыткой осмысления данной проблемы в литературно-критическом контексте стал сборник переводов на белорусский язык отдельных драматических произведений Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека, В. Гавела и других [60]. С. Дубовец в предисловии к этому изданию особо подчеркивает, что специфическое «абсурдное» мышление западных авторов, отраженное в их родных языках, не находит соответствующих аналогов в языке белорусском [60, с. 4] (вопрос о такого рода лингвистических несоответствиях – тема отдельного обсуждения). В итоге отечественный читатель оказывается перед непреодолимым смысловым барьером.

Соответственно и в научной литературе творчество Ионеско остается неосвещенным. В советский период были опубликованы монографии Т.Б. Проскурниковой [176], А.Н. Михеевой [167], отдельные главы в книгах Т.К. Якимович [210, 211], посвященных обзору французской драматургии 1960–70-х годов. При этом во всех упомянутых работах произведения драматурга подвергались жесткой критике с точки зрения коммунистической идеологии и эстетики социалистического реализма. Другим недостатком вышеперечисленных исследований, равно как и всех последующих русскоязычных трудов по данной проблематике, является то, что они рассматривают лишь отдельные этапы драматургии Ионеско и не создают целостного представления обо всем творчестве писателя. Незначительное внимание уделено богатому прозаическому наследию автора: дневникам, воспоминаниям, книгам публицистики.

Что касается Беларуси, то до настоящего времени отсутствуют какие бы то ни было исследования творчества Эжена Ионеско. Единственными литературоведческими работами по проблематике театра абсурда остаются доклады И.В. Шабловской [197, 198], сопоставительные статьи П.В. Васюченко и Е.А. Леоновой [107], анализ Т.Я. Гаробченко влияния абсурдистских пьес на новейшую белорусскую драматургию И. Сидорука, А. Асташонка, Н. Ореховского, Д. Бойко, А. Делендика [114], театроведческие заметки Т. Орловой и Т. Ратобыльской о постановках пьес Ионеско на отечественной сцене [101, 178]. Во всех указанных публикациях по-прежнему отмечается разобщенность славянского и западноевропейского понимания абсурда, доходящая порой до антагонизма.

За рубежом наследие Ионеско исследовано в достаточной мере. В первую очередь нужно отметить труды таких ученых, как М. Эсслин [237], Э. Жаккар [248], М. Корвен [230], Р. Ламонт [251], П. Вернуа [282], Ж.

Тарраб [276]. Работы западных ученых представляют собой различные, зачастую противоречащие друг другу взгляды на творчество Ионеско. В них также отсутствует единый подход к определению места этого феномена среди художественных направлений XX века, его эстетических особенностей.

Аналогичная ситуация наблюдается в русскоязычной науке о литературе рубежа XX–XXI столетий. В.П. Руднев и Л.Г. Андреев независимо друг от друга дают низкую оценку пьесам Ионеско из-за содержащегося в них «тотального нигилизма», отрицания всех устоев искусства, видят в этом признаки упадка модернистской литературы и перехода к постмодернистской ситуации [181, с. 305; 98, с. 310]. Если можно согласиться с тезисом о переходном статусе наследия Ионеско, то заявление о всеотрицающем пафосе творчества французского драматурга, его полного разрыва с литературной традицией представляется спорным и необоснованным. Возражением ему служат поздние пьесы автора, инспирированные «вечными» сюжетами, осмысленными не в ироническом ключе. Кроме того, принятие Ионеско в 1970 году в ряды членов Французской Академии свидетельствует об открытом прижизненном признании классиком французского театра.

Изучение творчества Э. Ионеско, движения его поэтики производится в контексте литературного и философско-эстетического процесса XX века, что способствует одновременно установлению особенностей произведений Ионеско и их связей с современными ему художественными направлениями. Предметное поле исследования видится едва ли не излишне широким – нетрадиционная литература стран Европы в ее идейно-художественном разнообразии, от авангарда до постмодернизма. Однако подобные обстоятельства обусловлены в первую очередь характером самой изящной словесности XX века в целом. Она была включена во все сложные и порой трагические исторические процессы столетия, охватывавшие весь континент, все языки и национальности, смешивавшие и сталкивавшие их между собой. Воплощением новых реалий в культурной действительности Европы становится сама биография и творческое наследие Э. Ионеско.

Еще одной важной проблемой, требующей разрешения или, по крайней мере, обстоятельного осмысления, является соотношение понятий абсурда в трактовке экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель) и Ионеско. Грань между двумя идейными направлениями французской литературы середины XX века очень тонкая. В самом деле, в сфере внимания театра Ионеско и экзистенциализма находятся одни и те же философские парадигмы – бытие и небытие, влечение к жизни и влечение к смерти, свобода и несвобода, индивид и общество. Однако следует отметить, что термин «абсурд» в отношении творчества Ионеско был введен М. Эсслином в 1961 году, когда данное понятие зачастую безоглядно относилось к различным культурным феноменам. Позднее в работах Ж. Серро и М. Корвена подход к западноевропейскому новаторскому театру середины века был кардинально пересмотрен, было предложено его иное,

метафизическое понимание. В отечественной же культурной традиции понятие экзистенциального абсурда осталось закрепленным за наследием Ионеско. Так, в одном сборнике [60] на равных правах помещены «Лысая певица» Ионеско, «Калигула» А. Камю и «При закрытых дверях» Ж.-П. Сартра.

Взаимодействие экзистенциализма и абсурдизма аналогично взаимосвязям «нового» и «эпического» театра. Революционные преобразования драматического искусства, предпринятые Б. Брехтом и Э. Ионеско, стали вехой в истории развития европейского театра XX века, мощным импульсом для поиска новых форм выражения в искусстве. Подход к преодолению кризиса выражения у французского и немецкого автора существенно различается, но в то же время нельзя пройти мимо некоторых общих моментов. С одной стороны, рационализм Брехта противостоит чувственности поэтики Ионеско, который часто подвергал своего оппонента жесткой критике: достаточно упомянуть среди большого количества полемических выступлений всего одну статью с красноречивым заголовком «Я не люблю Брехта» [23, с. 227]. С другой стороны, сам характер выражения Эженом Ионеско недовольства и несогласия приводит к мысли о том, что тотальный негативизм по отношению к эпическому театру было лишь формой борьбы с конкурентом по сцене и своеобразным прикрытием для внимательного изучения явления, идеологического далекого, но эстетически сходного. Вообще, взаимное отторжение в искусстве бывает не менее плодотворным, нежели согласие.

Итак, перечислены основные направления и принципы данного исследования. Возможно, оно может показаться неполным без рассмотрения французского «театра идей» (Ж. Ануй, Ж. Жироду, А. де Монтерлан) и содержательно близкой ему драматургии Л. Пиранделло, типологии творчества обериутов и «драм абсурда», упоминания наследия польского мастера гротеска Виткация (Станислава Игнация Виткевича). Однако любая сопоставительная работа грозит перерасти в аморфный компендиум, если не пользуется «бритвой Оккама». Нельзя умножать сущности без необходимости – нет смысла расширять контекст вопреки специфике исследуемого объекта и внутренней логике работы. Она же такова, что требует подчеркнуть новаторское (заметим, отнюдь не единственное и, может статься, не исключительно значимое) направление в литературе XX века. Для Ионеско поэтика «театра идей» является глубоко чуждой и неприемлемой, отыскивать ее отголоски вне критических статей драматурга – казуистическое упражнение. Невозможно считать доказанным фактом знакомство автора «Лысой певицы» с произведениями Д. Хармса, А. Введенского, Виткация. Без этого все выводы будут носить характер предположений и вписываться в ряд общих заявлений о своеобразной направленности творчества указанных авторов. Смысл данного исследования иной: определить не типологический контекст, но реальное место Ионеско в истории литератур Европы, принимая за основу их живые связи.



# ГЛАВА 1

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Э. ИОНЕСКО

### 1.1. Румынский период творчества (1931–1936).

#### Генезис поэтики и эстетики

Широко известная, переведенная на многие языки мира пьеса Эжена Ионеско «Лысая певица» была отнюдь не первым литературным опытом автора. В 1930-е годы начинающий литератор стремительно приобретает себе славу на исторической родине в Румынии. Он активно сотрудничает с редакциями литературно-художественных журналов и еженедельников, возглавляемых маститыми писателями, посещает собрания группы молодых румынских писателей «Критерион», идейными вдохновителями которой были М. Элиаде и Э. Чоран. Несмотря на активное участие в духовной жизни румынского общества, молодой Ионеско в своем художественном творчестве в одинаковой мере противопоставляет себя реалистическим установкам известных мастеров слова и литературно-философским исканиям молодых интеллектуалов<sup>1</sup>.

Определяющее влияние на поиски начинающего литератора оказывает эстетика интуитивизма Б. Кроче, с которой он познакомился во время учебы в университете и принял в качестве практического руководства. Утверждение итальянского философа о том, что «интуитивное сознание не нуждается в господине, не испытывает необходимости на кого-либо опереться, не должно просить займы чужих глаз» [15, с. 12], понимается Ионеско как освобождение произведения от диктата чужой оценки, самоценности факта искусства в его оригинальности [3, с. 19]. Еще один постулат Кроче – «эстетическое выражение представляет собой синтез, в котором невозможно провести различие между непосредственным и опосредованным... Выражение есть синтез разного и множественного в единственном» [15, с. 29–30] – молодой писатель интерпретирует как меткое замечание о прямой связи между разнородными идеями, образами и понятиями, неизбежной в любом произведении<sup>2</sup>. В этом единстве, считает он, а также в условиях тождественности формы и содержания при доминировании формальной стороны, создается подлинное произведение искусства.

Дебютные произведения Эжена Ионеско на румынском языке как раз отличаются смелостью, полемической направленностью, независимостью суждений и художественной оригинальностью. Исключение составляет лишь первый поэтический сборник «Элегии для мельчайших существ» (1931).

---

<sup>1</sup> Одной из причин этой оппозиционности Ионеско, чья мать была француженкой, называл свое неприятие всей румынской культуры в целом как культуры своего отца, с которым у него были трудные отношения [11, с. 23].

<sup>2</sup> Пользуясь в дальнейшем в отношении творчества Ионеско категориями гегелевской диалектики (тезис, антитезис, единство противоположностей), близкой в некоторых аспектах философскому методу Кроче, мы не будем придавать им соответствующего рационалистического наполнения. Применительно к произведениям французского драматурга упомянутые категории принимают иррациональный характер, выступают как чувственно постигаемые феномены.

Юношеские стихотворения можно назвать пробой пера, привычной для всякого начинающего писателя и вдохновленной литературной модой эпохи – в данном случае поэзией М. Метерлинка<sup>1</sup>, Ф. Жамма и сюрреалистов. Однако уже следующая книга, сборник эссе «Нет» (1934), позволяет отметить зарождение оригинальной творческой концепции и предугадать будущую тональность критика-полемиста. Данное произведение представляет собой своеобразный пролог к последующему творчеству, заявляя его основные темы, мотивы и образы.

В этой разнородной книге, состоящей из эссе, интермедий, критических заметок, отрывков из дневника за 1930–1934 годы, Ионеско утверждает собственный взгляд на культуру и художественное творчество путем отрицания основ традиционного искусства. Характерно заглавие книги – автор словно бы говорит «нет» всем установившимся канонам в литературе и критике, всей современной ему румынской культуре и европейской культуре в целом. Таким образом, отрицание, создание неразрешимой проблемной ситуации, становится основным художественным приемом Ионеско. С другой стороны структура книги дает повод увидеть в ней также попытку составить целостную картину из отдельных элементов в условиях кризиса общественного и индивидуального сознания.

Первая часть книги открывается острым критическим выпадом в сторону наиболее популярных румынских поэтов и писателей первой половины XX века – Т. Аргези, И. Бырбу и К. Петреску. Ионеско называет их произведения лишенными эмоций, отсталыми в художественном плане и приходит в конце своих рассуждений к парадоксальному выводу о бесполезности литературной деятельности вообще, а значит и литературной критики. В подтверждение данного тезиса он приводит два противоположных по оценке, но в равной степени доказательно обоснованных отзывы на роман М. Элиаде.

Таким образом, начинающий автор приходит к базисному для себя понятию парадокса. Здесь же обнаруживаются две важнейшие составляющие его творческого метода. Во-первых, Ионеско постоянно стремится обнаружить противоположные и равноправно существующие во всяком явлении стороны. Во-вторых, подобный взгляд рождает пессимистическую мировоззренческую установку: бытие фрагментарно, жизненные события и их обстоятельства не могут быть восприняты целостно.

Тему парадоксальности любого суждения и разобщенности мира и человеческого сознания развивает интермедия из второй части книги, озаглавленная «Клевер с четырьмя листьями». В ней впервые появляется Логик – излюбленный персонаж драматурга-новатора. Четверо ученых при помощи языка формальной логики пытаются выяснить, какова доля клевера с четырьмя листьями в общей массе растения. Спор, подогреваемый упорством

---

<sup>1</sup> Поэтический опыт М. Метерлинка не нашел отражения в последующем творчестве Ионеско, однако следует признать, что «драмы молчания» бельгийского автора с их стремлением отказаться от четкой идейно-пропагандистской направленности искусства, «преодолеть» канонические устои театра предвосхищают возникновение «абсурдной» драмы.

ученых, перерастает в конфликт и охватывает всю планету. В сюжете обнаруживается кризис описания мира средствами формальной логики, кризис выражения языка как средства общения, апокалипсические мотивы и страх смерти<sup>1</sup> – лейтмотив большинства произведений Ионеско-драматурга и Ионеско-прозаика.

Многогранность сюжета, его способность поддаваться множеству разнообразных и не исключających друг друга трактовок, его открытость перед аналитическим взглядом, заданные в интермедии «Клевер с четырьмя листьями», становятся для Ионеско еще одним важным элементом творческой позиции. Ему необходимо подчеркнуть определяющую роль читателя в решении вопроса о символике и толковании литературного произведения, когда ответ по определению не может быть однозначным: «Поэт вовсе не символизирует то, что он решает символизировать. Это мы, читатели, толкуем поэтический символ по своему усмотрению»<sup>2</sup> [8, с. 92].

Заключительное эссе книги «Ложная смерть» собирает воедино все вышеперечисленные приемы и мотивы, чтобы с максимальной силой выразить то, что для Ионеско является единственным достойным осмысления фактом человеческой жизни – экзистенциальный страх. Свободно манипулируя логическими и синтаксическими построениями, автор пытается убедить самого себя, что смерти не существует: «Всякая вещь, имеющая свое название, находится за пределами истинного...» [8, с. 280]. Однако тезис изначально выглядит абсурдным и неразрешимым, поскольку на предыдущих страницах автор твердо утверждал, что ни обыденный язык, ни язык искусства не способны ответить на извечные вопросы бытия. Здесь же он вновь возвращается к критике искусства, которое он считает неспособным отражать жизнь во всей ее полноте, а основополагающие жанры, роман и трагедию, называет «ложными». Ионеско оставляет без ответа экзистенциальный вопрос, не дает он и своего положительного мнения по поводу кризиса художественного высказывания. Единственным средством преодоления тупиковой ситуации автору видится ирония: «Мне всегда было любопытно узнать, чем же может заниматься герой трагедии или романа в те часы дня, когда он перестает быть "героем" и живет по своему усмотрению» [8, с. 260].

По своей критической и сатирической тональности к сборнику эссе «Нет» приближается «псевдобιοграфия» Виктора Гюго, которая публиковалась в нескольких номерах журнала «Румынская идея» за 1935–1936 годы. Несмотря на то, что произведение осталось незаконченным, в нем отчетливо просматриваются основные черты авторского замысла. Прежде всего, Ионеско иронизирует по поводу преклонения перед признанными авторитетами, выступает против конформизма (для молодого автора

---

<sup>1</sup> Данную тему исчерпывающе освещает диссертация М. Бачу [218]. В работе также дается перевод и подробный анализ стихотворений из сборника «Элегии для мельчайших существ».

<sup>2</sup> Здесь и далее, за исключением особо отмеченных случаев, цитаты из иноязычных источников даны в переводе автора монографии.

французский классик был одиозной фигурой, живым воплощением соглашательства) и противостоит готовым идеям и застывшим мнениям.

Критические статьи в румынской периодике 1930-х годов открывают исследователю раннего творчества Эжена Ионеско причины более позднего, очевидным образом никак не обусловленного обращения к специфическому виду литературного творчества – драматургии. В публицистике молодого критика открывается вся широта его теоретических взглядов на сценическое искусство, зарождение будущей театральной концепции.

В этой связи особое внимание привлекают две статьи о проблемах театра: «О мелодраме» (журнал «Зодиак», 1931) и «Против театра» (газета «Националул», 1934). В них Ионеско выступает с жесткой критикой традиционной театральной эстетики. В последней из статей драма как вид искусства полностью отрицается. «Театр – это вульгарная формула искусства», – заявляет молодой критик [14, с. 1399]. Сама возможность «игры» (подражания жизни), создание иллюзий ставится им под вопрос. Превращение объективной реальности в сценическую, по мнению Ионеско, приводит к тому, что зритель не получает оснований для того, чтобы поверить в происходящее как в модель возможной жизненной ситуации: «Известно, что театр – это искусство условностей. Однако условности делают эстетическую жизнь механической и убивают ее» [14, с. 1399].

Как ни парадоксально, но написанная тремя годами ранее заметка «О мелодраме» несет в себе больше позитивных решений. По крайней мере, таковым может считаться желание критика возродить утерянное за века использования истинное назначение драматического искусства. Современная мелодрама банальна, утверждает Ионеско, она не имеет ничего общего с классическим древнегреческим театральным чудом. XIX век смешал субъективную реальность вымысла с научным фактом, фактом жизни, превратил чудо в обыденное стечение обстоятельств, навредив самому жанру и художественному вымыслу. «Чудо превратилось в совпадение и стало, таким образом, *доступным для всех* (курсив автора – Д.К.) и буднично возможным. Невероятное отныне сделалось очевидным и почти физически достижимым для плебейской посредственности [...] Итак, недостаток метафизического духа в эту эпоху снизил значимость невероятного факта, низведя его до банального совпадения...» [14, с. 1398]. Однако в заключении критик выражает надежду, что «отказавшись от механической постановки чуда, мелодрама – настоящая – сможет развиваться свободно, широко. И благодаря независимости двух реальностей совпадение обратится загадкой» [14, с. 1399].

Интерес начинающего литератора к театру и драматургии, выраженный в упомянутых статьях, основывается на осознании исчерпанности художественного потенциала традиционного западноевропейского театра. До Ионеско и после него многие выдающиеся деятели искусств констатировали крупномасштабность проблем и предлагали собственные оригинальные концепции-решения. Новаторство заключается в том, что будущий французский драматург ставит под вопрос саму жизнеспособность

театрального искусства, не сбиваясь на футуристический нигилизм, но предлагая в качестве формы обновления экспериментальное отрицание всех устоявшихся норм и канонов. Его творческая концепция видит в театре своего рода драматическую лабораторию, где смешиваются сон и явь, иллюзия и реальность, – то, о чем Ионеско писал в книге «Нет».

По объективным причинам исторического значения (установление в Румынии профашистского политического режима, вынужденная эмиграция во Францию, вторая мировая война) творческая карьера Эжена Ионеско возобновляется только через тринадцать лет и уже на французском языке, что создает иллюзию оторванности румынского этапа творчества от всего художественного наследия автора. На самом деле, «Нет», а также другие произведения Ионеско, закладывают основу будущей эстетической концепции автора – он сознательно дистанцируется от литературной традиции и принимается за активные поиски собственного метода в искусстве.

В этот непродолжительный, но идейно насыщенный период намечаются основные проблемы художественного творчества: фрагментарность бытия, вопрос о первичности психической реальности человека по отношению к реальной действительности, парадоксальность мира, тема неизбежности смерти и разобщенности людей. Показателен тот факт, что дебютное произведение Ионеско «Нет» вышло к большой читательской аудитории во французском переводе уже на исходе творческого пути драматурга-авангардиста. В предисловии к этому изданию опытный литератор подчеркнул значимость этого произведения для своего творчества: «Несмотря на некоторую неуклюжесть и несвязность, все, что было тогда сказано глубокого и оригинального, я продолжал говорить и писать на протяжении всей моей жизни и повторил бы сегодня снова» [8, с. 7].

## **1.2. 1949–1953 гг. «Языковой абсурд»**

В качестве исходного материала художественных исследований на новом этапе творчества драматург принимает самое широкое средство выражения – повседневную речь. Одновременно он отказывается от румынского языка и отдает предпочтение французскому. В этом выборе автору помогает его билингвизм – румынский и французский в равной степени являлись для него родными языками. Такая двойственность, независимость от стандартной «решетки языка» высвобождает новые творческие возможности, которые в полной мере были реализованы Ионеско в первом драматическом произведении, «антипьесе» – «Лысая певица» (написана в 1949 году, поставлена в 1950, впервые опубликована в 1952).

С одной стороны, оно может быть прочитано как острая сатира на традиционный театр. Форма данной пьесы идет вразрез с общепринятой схемой построения драматического произведения. Отсутствуют экспозиция, завязка и развязка сюжета, само действие не ориентировано на реализацию какой-либо определенной цели. Оно до предела схематизировано, и его

движение не несет на себе никакой смысловой нагрузки. В замкнутом пространстве ведут беседу несколько персонажей. Их реплики не вызывают никакой речевой реакции у собеседников. В результате на сцене ничего не происходит, само драматическое действие, в его привычном понимании, отсутствует.

Билингвизм, на этот раз франко-английский, позволяет автору обнаружить «двойное дно» языка, прежде всего повседневной речи: в процессе общения его участники обмениваются информацией, но она оказывается избыточной, заранее известной получателю. Однако для Ионеско взгляд на язык не сводится к ощущению его имманентной склонности к повторениям и банальностям. Более важным было выявить связь языка с описываемой им реальностью, хрупкой, ускользающей, не поддающейся фиксации. В одном из интервью автор заостряет внимание именно на этом философском аспекте: «Персонажи "Лысой певицы" непрерывно общаются,... говорят тривиальные вещи. Но я писал пьесу не затем, чтобы обличать пошлость. Их слова казались мне не пошлыми, а удивительными, в высшей степени странными. Все это для меня несет одинаковый смысл – или бессмыслицу. Любое из этих высказываний одинаково поразительно. Иначе говоря, является чудом» [24, с. 407]. Таким образом, «Лысая певица» предстает в качестве «не социологической, а метафизической реакции на мир» [105, с. 493].

Философское осмысление окружающей действительности сквозь призму языка как средства ее описания и постижения в их взаимной связи и парадоксальной бессвязности, объективное существование и разрушение целостной картины бытия субъективным человеческим сознанием являются ведущими мотивами произведения. Язык в данной ситуации предстает одновременно как организующее (созидательное) и деструктивное начало.

Первый уровень интерпретации произведения – философский. На нем в самых обобщенных и лишенных социальной конкретности положениях обнаруживается отношение автора к языку. О.Г. Ревзина и И.И. Ревзин в своем семиотическом анализе «Лысой певицы», подчеркивая экспериментальный характер пьесы в отношении языка и постулатов нормального общения, выделенных ими, исходят из предложенной Р. Якобсоном схемы акта коммуникации. Они отмечают, что «обнаружить эти постулаты в пьесах Э. Ионеско («Лысая певица» и «Урок» – Д.К.) можно именно благодаря их нарушению, т.е. имея "ненормальный" акт коммуникации, можно сравнить его с нормальным и найти невыполняемый постулат» [179, с. 233].

Французский драматург, принимая язык за функциональный инструмент, о чем говорят авторы упомянутого исследования, доказывает, что понять природу явления можно, лишь выявив его дисфункцию. В задачу данного исследования, в отличие от семиотической работы Ревзиных, не входит подтверждение той или иной лингвистической теории. Поэтому через связь функций и дисфункций языка будут рассмотрены положения поэтики Ионеско. В этом свете «абсурдный» сюжет пьесы и кажущиеся нелепыми

диалоги его персонажей приобретают определенное семантическое содержание.

Авторы семиотического анализа приходят к выводу, что художественный прием, применяемый Ионеско, – «прием абсурда» – состоит в осознанном нарушении норм и правил общения и призван подтвердить трагическую невозможность коммуникации [179, с. 247]. Однако следует заметить, что в произведении с невозможной, абсурдной, на самом деле распадающейся речью соседствует обыденный, «нормальный» дискурс. К примеру, в сцене XI, когда беседа окончательно разлагается, и персонажи сыплют избитыми истинами и искаженными поговорками, имеется следующий эпизод: «Госпожа Мартен: На стул можно сесть, когда его нет. – Господин Мартен: Потолок наверху, пол внизу. – Госпожа Смит: Когда я говорю "да" – это манера речи»<sup>1</sup>.

В данном контексте фраза «когда я говорю "да" – это манера речи» ("quand je dis oui, c'est une façon de parler") может иметь несколько противоположных трактовок. В границах предыдущих реплик эта фраза – абсолютная нелепица, некоммуникативное высказывание. Но взятое в отрыве от контекста оно звучит как информативное предложение, понятное всякому – это и есть «манера речи».

В рамках интерпретации произведения в целом фраза становится элементом ироничной языковой игры автора, пытающегося вскрыть парадоксальную природу языка: способность не нести никакой информации при полном соответствии нормам. Постоянно играя на контрасте нонсенса и здравого смысла, чередуя абсурдные диалоги с бытовыми клише, Ионеско проводит мысль о том, что существование языка как средства передачи информации возможно только в единстве с неспособностью к выражению.

В этом же измерении дисфункции и нормы подана в «Лысой певичке» опора языковой конструкции – логика. В упомянутой сцене пьесы, где отсутствует всякая причинно-следственная связь между репликами персонажей, происходит следующий обмен словами: «Госпожа Мартен: Святоша Нитуш берет мой картуш. – Госпожа Смит: Не троньте его, он разбит. – Господин Мартен: Сюлли! – Господин Смит: Прюдом! – Госпожа Мартен, Господин Смит: Франсуа. – Госпожа Смит, Господин Мартен: Коппэ. – Госпожа Мартен, Господин Смит: Коппэ Сюлли! – Госпожа Смит, Господин Мартен: Прюдом Франсуа»<sup>2</sup>.

Фразы кажутся связанными по принципу созвучия, однако в них обнаруживается внутренняя логика. В реплике госпожи Смит «не троньте его, он разбит» ("n'y touchez pas, elle est brisée") содержится скрытая аллюзия на стихотворение французского поэта С. Прюдома «Разбитая ваза» ("Le Vase brisé"). Ироническое обыгрывание имен первого лауреата Нобелевской

<sup>1</sup> "Madame Martin: On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas. – Monsieur Martin: Le plafond est en haut, le plancher est en bas. – Madame Smith: Quand je dis oui, c'est une façon de parler" [14, p. 38–39].

<sup>2</sup> "Madame Martin: Sainte Nitouche touche ma cartouche! – Madame Smith: N'y touchez pas, elle est brisée. – Monsieur Martin: Sully! – Monsieur Smith: Prudhomme! – Madame Martin, Monsieur Smith: François. – Madame Smith, Monsieur Martin: Coppée. – Madame Martin, Monsieur Smith: Coppée Sully! – Madame Smith, Monsieur Martin: Prudhomme François" [14, p. 41].

премии по литературе и близкого ему по стилю поэта Ф. Коппэ связано с неприязнью Ионеско к их творчеству. В приведенном диалоге логика присутствует одновременно как связь и как бессвязность в высказываниях. Таким образом, можно говорить о двойственном взгляде драматурга на роль языка и соответственно его носителя в процессе постижения окружающей действительности.

Случайность и совпадение достигают абсурдного апогея в условиях разладившегося времени – часы на сцене, согласно авторским ремаркам, идут совершенно безотносительно природных законов. При этом пространство, в котором заключено действие, также оказывается зыбким и неопределенным. Первые ремарки дают понять, что события разворачиваются в Англии. Однако многократное повторение прилагательного «английский» нивелирует его смысл, превращает в набор звуков: «Буржуазный английский интерьер с английскими креслами. Английский вечер. Англичанин господин Смит сидит в кресле в английских тапочках, курит английскую трубку и читает английскую газету у английского камина. На нем английские очки, он носит седые английские усики. Рядом с ним в другом английском кресле сидит англичанка госпожа Смит и штопает английские носки. Долгая английская пауза. Английские часы отбивают семнадцать английских ударов»<sup>1</sup>. В дальнейшем распадающийся язык абсурдных реплик персонажей полностью утрачивает способность описывать окружающую действительность и ее физические характеристики.

Однако было бы неверным рассматривать данную пьесу как замкнутую на своей абсурдности «антидраму» в чистом виде, как это сделано в ранней работе Т.Б. Проскурниковой [176, с. 22]. На первом уровне анализа пьесы видно, что процесс отрицания у Ионеско одновременно содержит в себе свою противоположность – созидание. В таком качестве предстает сама предлагаемая драматургом оригинальная театральная форма – она отменяет все старое и этим актом дает дорогу новому. По мнению В.В. Бибихина, «антитеатр – способ восстановления театра. Подобно тому, как человек лишь возвращается к себе, когда экстатически выходит из частных рамок своего существования, культура и язык не боятся очистительного огня» [105, с. 509].

Социально-критический уровень интерпретации в критике 1950-60-х годов рассматривался как наиболее значимый. М. Эсслин отмечает, что «Лысая певичка» представляет собой атаку на буржуазное общество, которое разрушает индивидуальность человека, превращая внешность, поведение и речь в набор готовых клише [237, с. 137]. Неспособность индивида к коммуникации с другими трактуется многими исследователями как «трагедия языка». На самом деле, данное определение сам Ионеско применял относительно уже упомянутой внутренней расщепленности языка, но не его

---

<sup>1</sup> "Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais" [14, p. 9].



социальной стороны. Знаменитая сцена из пьесы, в которой супруги Мартен не могут узнать друг друга, зачастую рассматривалась как подтверждение мысли о разобщенности людей посредством деградирующего языка буржуазного общества. Сам же драматург подчеркивал, что этот эпизод является исключительно комическим и заимствован из личной жизни<sup>1</sup>.

В следующей пьесе «Урок» (1950, пост. 1951, опуб. 1953) автобиографический элемент отсутствует, но историко-литературный и контекстуальный анализ произведения дает возможность с наибольшей степенью вероятности расшифровать сложную символику, скрытую за простотой сюжета.

О.Г. и И.И. Ревзины в своей вышеупомянутой статье предлагают выделять содержательно четыре следующие части: 1) приход Ученицы и ее знакомство с профессором; 2) урок математики; 3) урок лингвистики; 4) Учитель убивает свою ученицу. Исходя из такого деления, представители тартуской семиотической школы отмечают, что заявленная в общем развитии сюжета тема насилия в структуре произведения переплетается с проблемой общения [179, с. 247]. Ревзины полагают, что точкой схождения мотивов вновь является эксперимент по нарушению акта коммуникации. Не отвергая данного предположения, попытаемся выявить взаимосвязь двух тем, опираясь на известные положения эстетической концепции Ионеско.

Проблема насилия в сюжете развита основательно, однако остаются совершенно неясными его мотивы. Они становятся более понятными только в контексте сложной взаимосвязи с языком. В третьей части Служанка предупреждает Учителя: «Мсье, только не филология, филология ведет к беде»<sup>2</sup>. Именно урок неогиспанских языков вводит Ученицу в подавленное состояние и завершается ударом ножа, который согласно авторским ремаркам, материализуется в руках убийцы под аккомпанемент постоянных повторов слова «нож».

В художественном мире произведения язык наделяется способностью не только и не столько описания внешнего мира, сколько создания нового полуиллюзорного мира (орудие убийства не видно, но им можно нанести смертельный удар). Сама функция отражения ставится под вопрос. Занятие начинается с арифметических упражнений. Уже в них язык математических знаков – чисел – становится абсурдным: Ученица не способна выполнить элементарное действие по вычитанию, но может быстро перемножать в уме огромные числа.

Такой же ненадежной оказывается система неогиспанских языков, выстроенная Учителем. На разных «псевдоязыках» (неогиспанском, испанском, французском, португальском и т.д.) одна и та же фраза звучит

---

<sup>1</sup> «Диалог Мартенов – это всего лишь игра. Я придумал его со своей женой однажды в метро. Нас разделяла толпа. Она вошла в одну дверь, а я в другую; через две-три станции пассажиры стали выходить, и вагон опустел. Моя жена, женщина с большим чувством юмора, подошла ко мне и сказала: "Мсье, мне кажется, я вас где-то встречала!" Я поддержал игру, и так мы почти придумали сцену. Теперь же придать этому некое психологическое значение, превратить его в драму об одиночестве на двоих было бы преувеличением» [223, с. 76].

<sup>2</sup> "Monsieur, surtout pas de philologie, la philologie mène au pire" [14, p. 59].

совершенно одинаково; фонемы «ф» и «в», «т» и «д», «г» и «к», в реальных романских языках обладающие смысловозначительной функцией, по теории Учителя, сливаются в один звук и не способствуют семантическому разделению. При этом преподаватель утверждает: «Что рознит неограниченные языки с другими языковыми группами... это их потрясающее сходство, которое не позволяет их отличить друг от друга»<sup>1</sup>. Таким образом, отрицаются все существующие причинно-следственные связи: дифференциация всегда строится на принципах различия, но не на сходствах.

Кроме несостоятельности в значении, обнаруживается еще одна негативная сторона языка. Убийство происходит в тот момент урока, когда явно обнаруживает себя проблема соотношения содержания высказывания с истиной. В ситуации ненадежности способа передачи информации невозможно рассчитывать на существование единого для всех мнения. Преподавание же должно нести истинное и непогрешимое знание. Столкнувшись с агрессивным напором претендующего на правоту Учителя, Ученица испытывает неприязнь к его идеям, и, будучи не в силах противостоять им, добровольно становится жертвой. Акт убийства следует рассматривать именно как разрешение конфликта плюрализма и деспотического мнения. Язык в пьесе отождествляется с идеологией и превращается в средство духовного, затем физического насилия (на уроке у Ученицы начинается зубная боль, убийство разыгрывается как изнасилование).

Ионеско превращает свою пьесу «Урок» в философскую апорию. Ее парадоксальность заключается в том, что язык в ней представлен одновременно в виде функции и дисфункции. Привычное средство общения в художественном мире «комической драмы» оказывается неоднозначным и стремится к саморазрушению, но, тем не менее, не может не существовать как неотъемлемое свойство, присущее человеческой психике. Доказательством этому служат некоторые диалоги, участники которых то не слышат друг друга, то логично завершают чужие фразы, как это продемонстрировано в статье Ревзиных [179, с. 252]. Точно так же Ионеско рассматривает логику, организующую структуру речевых сообщений, которая, безусловно, отсутствует, если рассматривать сюжет в качестве обыденной бытовой ситуации, но возникает в новом, художественном контексте. Данные приемы и выраженные при их помощи идеи восходят к первой пьесе «Лысая певица» и объединяют дебютные произведения Эжена Ионеско в одно тематическое и стилистическое целое<sup>1</sup>.

Разрабатывая проблему «языкового абсурда», автор не пытается найти для нее однозначного художественного решения, но стремится раскрыть ее в различных драматических ситуациях, четче и яснее сформулировать вопрос.

---

<sup>1</sup> "Ce que distingue les langues néo-espagnoles des autres groupes linguistiques ... c'est leur ressemblance profonde qui fait qu'on a bien du mal à les distinguer l'une de l'autre" [14, p. 60].

<sup>1</sup> В парижском театре «Юшетт» каждый вечер непрерывно с 1957 года и до сегодняшнего дня идут объединенные постановки «Лысой певицы» и «Урока».

Сценическими экспериментами по изучению феномена языка можно назвать короткие пьесы, созданные фактически одновременно: «Приветствия» (1950, опуб. 1953), «Этюд для четверых» (1950, пост. 1959).

Первая из них представляет собой ироническую инвентаризацию всех возможных ответов на вопрос «Как поживаете?» Начав с вполне приемлемых, но не вполне уместных реплик «горячо» (*chaudement*), «холодно» (*froidement*), участники диалога сбиваются на автоматическое образование наречий от всех существительных и прилагательных, перечисленных в алфавитном порядке: «артритично» (*arthritiquement*), «астероидно» (*astéroïdement*), «астролябично» (*astrolabiquement*) и так далее. Образование таких наречий невозможно ни с точки зрения семантики, ни грамматических правил французского языка. Тем не менее, подобные слова, ничего не означая, формально могут существовать в пространстве художественного эксперимента.

В дальнейшем сценическая ситуация перерастает в художественную провокацию: участники диалога обращаются друг к другу и зрителям с вопросом «А вы? Как вы поживаете?» и окончательно разрушают иллюзию вымысла, образовав итоговое наречие – «ионескно» (*ionescamment*). Последняя реплика из зрительного зала словно выдает авторский замысел: «Я был уверен. Последнее слово было известно заранее»<sup>1</sup>.

На пуанте<sup>2</sup> построена также короткая пьеса «Этюд для четверых». Безликие персонажи, похожие на Смитов и Мартенов из «Лысой певицы» ведут непонятный спор. Появление Прекрасной Дамы отвлекает спорщиков, которые пытаются добиться ее благосклонности, осаждают незнакомку и затем буквально разрывают на части. Последняя реплика разрушает границу между сценой и залом, творческим сознанием автора и читательским и зрительским восприятием: «Дамы и господа, я с вами совершенно согласна. Это полный идиотизм»<sup>3</sup>.

Большинство ранних пьес Ионеско связано тематически и сюжетно, в них обнаруживается схожая символика. Повторение одних и тех же художественных образов помогает раскрыть их неочевидное значение. Так, фраза госпожи Смит из «Лысой певицы» «мы ели суп, рыбу, картошку с салом, английский салат»<sup>4</sup> воспринимается как первая из банальностей, задающая тон дальнейшему распаду речи персонажей. В пьесе «Жак, или Подчинение» (1950, пост. 1955, опуб. 1953) традиционное блюдо становится знаком мещанского конформизма: главный герой Жак противится своей будущей женитьбе и отказывается признаться, что любит картошку с салом.

Подзаголовок пьесы – «натуралистическая комедия», по аналогии с подзаголовками предыдущих произведений («антипьеса», «комическая

<sup>1</sup> "J'en étais sûr. Le dernier mot était prévu" [14, p. 83]

<sup>2</sup> Этот прием служит основой еще для двух незначительных произведений рассматриваемого периода: радиофонического скетча «Автомобильный салон» (1952, опуб. 1953) и шуточной сценки «Девушка на выданье» (1953, опуб. 1958). В обоих произведениях внешне стройная логика ситуации разрушается единственной финальной репликой-нелепицей.

<sup>3</sup> "Mesdames, messieurs, je suis parfaitement d'accord avec vous. Ceci est tout à fait idiot" [14, p. 380].

<sup>4</sup> "Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise" [14, p. 9]

драма»), содержит в себе ироничный намек на неприемлемую автором популярную драматургию. Пародируется также избитый сюжет традиционной мелодрамы: главный герой сопротивляется условностям обывательской среды, но затем внезапно и искренне влюбляется в навязываемую невесту. Подобно тому, как общественные устои иронично отождествляются с жареной картошкой, любовь Жака к Роберте, оказывается неординарной и комичной: признаком необычайной красоты становится наличие трех носов на лице и девяти пальцев на руке невесты.

В духе традиции, заложенной дебютными произведениями Ионеско, комическое начало в пьесе неразрывно связано с трагическим. При этом последнее находит свое проявление в речи персонажей, тогда как комизм характеризует все действие в целом. Взаимопонимание между Жаком и Робертой налаживается, как только они обнаруживают эмоциональное, духовное родство. Однако их согласие оказывается эфемерным, поскольку устанавливается посредством языка, ненадежного способа передачи информации и ощущений.

Общепринятая формальная логика постоянно ускользает из речи персонажей. В конце пьесы Роберта, пытаясь отгадать, что надето у Жака на голове, затевает странную языковую игру: она использует в качестве ответов лишь те слова, что начинаются на слог «ша». Подсказки Жака направлены на то, чтобы увести от правильного ответа, однако Роберта решает загадки практически правильно, придавая кажущемуся бессмысленным диалогу и всему действию в целом подобие связности. «Роберта II: Что это, у вас на голове? Жак: Угадайте! Это что-то вроде шавки... Она иногда плачет. Роберта II: Это шарманка!... Жак: Она может плыть по воде. Роберта II: Это шаланда? Жак: Она любит временами уединяться в горах... Роберта II: Это шале?»<sup>1</sup>

Завершается диалог тем, что влюбленные находят одно слово, способное заменять собой все остальные, – шавка<sup>2</sup>. Конец пьесы трагикомичен. Язык, в котором остается одно означающее для множества денотатов, естественно разрушается и не может служить средством общения.

И.Б. Дюшен писал: «В качестве парадокса можно было бы утверждать, что в пьесе (речь идет о «Лысой певице» – Д.К.) вовсе нет слов, лишенных смысла, что все они умещаются между смыслом и бессмыслицей» [26, с. 412–413]. Данное замечание может считаться справедливым и в отношении пьесы «Жак, или Подчинение». Наряду с пародийным началом, в ней прослеживается попытка создания нового художественного языка путем разрушения старых форм, установления новых причинно-следственных связей через отрицание формальной логики, генерирования оригинальных смыслов из доведенной до абсурда типичной житейской ситуации.

---

<sup>1</sup> "Roberte II: Qu'est-ce que c'est sur votre tête? – Jacques: Devinez! C'est une espèce de chat... Il pleure quelquefois. – Roberte II: C'est un chagrin? – Jacques: Il peut aussi flotter sur l'onde. – Roberte II: C'est un chaland? – Jacques: Il aime parfois vivre caché dans la montagne. – Roberte II: C'est un chalet?" [14, с. 111–112].

<sup>2</sup> Слово "chat" (кот), которое созвучно всем отгадкам из игры Жака и Роберты и которое в данном контексте должно быть передано на русский язык также словом, начинающимся на слог «ша».

В следующей пьесе «Будущее в яйцах» (1951, пост. 1957, опуб. 1958) Ионеско развивает сюжет предыдущей комедии и совершенствует разработанные драматургические приемы. Жак и Роберта приступают к производству потомства. Процесс продолжения рода оказывается гротескным: Роберта несет яйца, которые постепенно заполняют всю сцену. В данном сюжете Ионеско впервые очевидным образом использует прием "prolifération"<sup>1</sup>, который служит для доведения ситуации до крайней степени абсурда. В предыдущих пьесах данный прием присутствует на уровне языка: в «Лысой певице» нарастают и умножаются банальные фразы, клише и ассонансы; в пьесе «Урок» – количество неоиспанских языков; в «Приветствиях» – наречия-неологизмы; в «натуралистической комедии» – слово «шавка», заменяющее все остальные. Парадоксальное, стремительное и непрерывное нарастание и умножение отдельных элементов языка в перечисленных пьесах направлено на разрушение внешне нормальной речевой (и, следовательно, сценической) ситуации изнутри, тогда как в драме «Будущее в яйцах» увеличение количества предметов уничтожает внешнюю логику и стройность действия.

В рассматриваемой пьесе присутствуют также уже известные приемы исследования пределов и свойств языка. Его способность/неспособность к выражению раскрывается в диалоге Жака с отцом, который рассказывает сыну о смерти дедушки: «Жак-отец: Ты разве не слышишь, что твой дедушка умер? – Жак-сын: Нет, я не слышу, что дедушка умер»<sup>2</sup>. Сын воспринимает, но не понимает слова отца, не может установить связь между фактом жизни и полученной вербальной информацией, которая таким образом утрачивает свою трагическую значимость. В данной ситуации дискредитируется само средство передачи информации – язык.

По ходу сюжета коммуникация превращается в фарс. Мертвый дедушка появляется среди живых, чтобы рассказать внуку о своей смерти, и во время рассказа принимается по былой привычке напевать. Шокированные родственники заставляют деда замолчать. «Жак-отец: Если ты не будешь соблюдать траур по самому себе, кто же его будет соблюдать? Рассказывай быстрее... – Жак-дедушка: Буду рассказывать и напевать... – Жак-мать: Ты не будешь петь. – Жак-дедушка: Тогда я ничего не скажу»<sup>3</sup>. Акт общения не состоялся также из-за того, что для передачи сакральной информации был выбран несоответствующий ситуации обыденная речь.

Пение, речитатив, рифмованная проза занимают важное функциональное положение в стилистике пьес Ионеско. По замыслу автора

---

<sup>1</sup> Данный термин, означающий размножение, стремительное распространение чего-либо, в отношении творчества Ионеско был впервые применен французским театральным критиком М. Лебеком. Стилистическое и художественное значение данного феномена, который является одним из главных приемов в драматургии члена Французской академии, отмечается в работах многих западных исследователей [252, 254, 270].

<sup>2</sup> Jacques-père: Tu n'entends donc pas que ton grand-père est mort? – Jacques-fils: Non. Je n'entends pas que mon grand-père est mort" [14, p. 124].

<sup>3</sup> " Jacques-père: Si tu ne respectes pas ton propre deuil, qui le respectera?... Raconte, plus vite!... – Jacques-grand-père: En chantant! – Jacques-mère: Tu ne chanteras pas. – Jacques-grand-père: Alors je ne dirai rien". [14, p. 128]

только в таких нетривиальных языковых формах может быть передан и раскрыт во всей полноте и сложности метафизический образ мира, только поэтический дискурс способен приблизить людей к реальному взаимопониманию. Подобные идеальные ситуации реализуются, например, в пьесе «Жак, или Подчинение», когда Роберта пересказывает Жаку в рифмованной форме свои видения; объяснение загадки смерти должно было бы произойти в пьесе «Будущее в яйцах» во время пения дедушки. В «трагическом фарсе» «Стулья» (1951, пост. 1952, опуб. 1953) конфликт между бытовым и художественным языком определяет все развитие сюжета.

Единственные реальные действующие лица в драме, семейная чета преклонного возраста, собирают в своем доме высоких гостей, чтобы Старик, лишенный дара красноречия, с помощью Оратора смог совершить предназначение всей жизни: донести до человечества некое важное послание. Парадоксальность ситуации заключается в том, что Старик, в противовес постоянно подчеркиваемому косноязычию, выглядит вполне способным ясно и адекватно выражать собственные мысли. Возвращаясь в памяти во времена своего детства, он передает пережитое в рифмованной прозе, контрастирующей по эмоциональности высказывания с репликами, относящимися к настоящему моменту действия. Это придает воспоминаниям Старика особую художественную силу: «Свою мать я бросил, умерла она под забором, окликнула меня с укором: "Сын, сыночек мой, не оставь меня в одиночестве, посиди со мною сынок, я скоро... настал мой срок". Но я не мог... Не мог и не подождал, потому что спешил на бал. Пообещал, что вернусь... и скоро... и бросил ее у забора... А вернулся, она в могиле, люди добрые похоронили!»<sup>1</sup> [24, с. 69].

Персонаж Старика можно также рассматривать как образ неспособного передать в своем творчестве всю полноту бытия писателя-неудачника. Чтобы исполнить свой долг и сообщить людям необходимое, главный герой приглашает Оратора, который, появившись на сцене в конце действия, не может членораздельно произнести ни одного слова. В своих комментариях к пьесе драматург даже призывает режиссера-постановщика визуально усилить эффект умирания языка: «Я считаю, что нужно идти до конца. Возьмите, к примеру, грифельную доску, пусть Оратор напишет на ней следующее: "АААА, ничего, кроме А"» [9, с. 263]. Разрушение артикулированного выражения влечет за собой ощущение хаоса, пустоты бытия, и в этом контексте особое значение обретает самоубийство Старика и Старухи до прихода Оратора. Дальнейшая жизнь после великого сообщения не имеет смысла, однако большой значимости в ней нет и до него. Писательство, созидание, передача общезначимой и ценностной информации становится иллюзией.

---

<sup>1</sup> "J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement: «Mon petit enfant, mon fils bien-aimé, ne me laisse pas mourir toute seule... Reste avec moi. Je n'en ai pas pour bien longtemps»... J'étais pressé... j'allais au bal, danser. «Je reviendrai dans un instant». A mon retour, elle était morte déjà et enterrée profondément" [14, p. 161]. Перевод М. Кожевниковой. Данный эпизод имеет автобиографическую подоплеку: Эжен Ионеско всю жизнь испытывал чувство вины в связи с безвременной смертью матери.

Пародийный оттенок приобретают в данном случае утрированные и нарочито поданные в репликах действующих лиц цитаты из Ф. Вийона («Старик: Но где же прошлогодний снег?»<sup>1</sup>) и П. Ронсара («Старуха: Не хочу я срывать розы жизни...»<sup>2</sup>). Выбор известных строк выдающихся поэтов не случаен. Они широко известны своим неопределимым вкладом в развитие литературного французского языка. В контексте языкового бессилия аллюзия на стихи мастеров словесного творчества становится пародийной. В итоге трагизм поданного в ироничной форме конфликта между поэтической стороной языка и его тенденцией к самоуничтожению значительно усиливается.

Данное настроение подчеркивается не только благодаря внутреннему разрушению ситуации, но и за счет гротескных обстоятельств действия. Приходящие гости оказываются невидимыми для зрителя, их изображают стулья, на которых они должны были бы сидеть. Нагромождение предметов ("prolifération") не оставляет для действующих лиц жизненного пространства и вынуждает их к самоубийству.

С другой стороны символическая сторона стульев важна для постановки проблемы самоидентификации индивида в драматургии Ионеско, о которой писала в своем исследовании А.Н. Михеева: «Человек лишен своей идентичности, он существует лишь в отражениях себя в других» [167, с. 142]. Впервые в литературном опыте Ионеско его герои превращаются из схематичных марионеток в жизнеподобных персонажей, обладающих психологией. Определяющую роль в изменении поэтики драматурга сыграл его собственный актерский опыт. В августе 1950 года, после создания «Урока», но до замысла «Стульев» Ионеско принял участие в авангардной постановке «Бесов» Достоевского, исполнив роль Степана Трофимовича. Позже французский драматург так переосмысливал свой опыт: «Я понял, что каждый из нас воплощен в других, что мое одиночество нереально, и что актер может лучше, чем кто-либо, понять людей, поняв самого себя. Учась играть, я научился также некоторым образом признавать, что другие – это вы, а вы – другие, что одиночества разных людей едины»\* [цит. по 237, с. 138].

Подобный поиск собственной уникальной сущности, связанной с другими, ведут персонажи «Стульев» в мире хаоса и одиночества, где отсутствуют привычные онтологические связи и опоры. В качестве зеркал, отражающих их «я», становятся иные персонажи, личность которых принципиально не важна, следовательно, они могут и должны быть безликими – стульями. Появление невидимых гостей в квартире Старика и Старухи провоцирует их на откровения. Характеры видимых героев на фоне молчания персонажей-невидимок начинают раскрываться через речь: они рассказывают о своих страданиях по поводу потери сына, покинувшего отчий дом, не нашедшего общего языка с родителями; открывают свою

---

<sup>1</sup> "Où sont les neiges d'antan?" [14, p. 158].

<sup>2</sup> "Je ne veux pas cueillir les roses de la vie..." [14, p. 159].

эротичность, заигрывая с гостями; переживают неизбежный крах поздней влюбленности. И в данном контексте цитаты из Вийона и Ронсара прочитываются не пародийно, а буквально.

Последнее из произведений Ионеско раннего периода «псевдодрама» «Жертвы долга» (1952, пост. 1953, опуб. 1954) подводит итог размышлениям драматурга о языке и его философском и художественном аспектах. Украинская исследовательница современного французского сценического искусства Т.К. Якимович называет эту пьесу «пьесой-тезисом» [210, с. 14]. «Жертвы долга» напрямую выражают творческую концепцию автора, которая присутствует в сюжете наряду с собственной противоположностью.

Эстетические и мировоззренческие постулаты французского драматурга постоянно пародируются им самим. Супруги Шубер и Мадлен обсуждают проблемы современного театра. Муж выражает в своих репликах мысли, созвучные авторским замечаниям в интервью: «Все пьесы, со времен античности и до наших дней, были всего лишь детективными. Театр всегда был лишь реалистическим и детективным. Существует загадка [...] Прибывает полиция, проводится расследование, обнаруживается виновный. Это детективный театр. Натуралистический театр»<sup>1</sup>. Серьезность суждения тотчас же снижается вкраплением в диалог абсурдных ироничных реплик: «Тебе все же следует спросить мнения уполномоченных лиц, [...] любителей кино, преподавателей Коллеж де Франс, влиятельных членов аграрного института, норвежцев, некоторых ветеринаров. У ветеринаров в особенности должно быть много идей по этому поводу»<sup>2</sup>. Следующий сюжетный ход остро пародирует размышления драматурга и штампы традиционного театра: на сцене появляется Полицейский и начинает следствие, поиск неизвестного Малло.

Отягощенный личной авторской символикой, снабженный множеством аллюзий сюжет произведения не поддается однозначной интерпретации. Тем не менее, опираясь на известные творческие постулаты драматурга, можно было бы предложить, что «Жертвы долга» – не только метапьеса, драматический манифест, но также очередной театральный эксперимент в области исследования сущности человеческого сознания. Ионеско использует в качестве идейного материала фрейдистскую психоаналитическую теорию, пытаясь преодолеть банальный натурализм, психологизм, тягу к жизнеподобию традиционного театра. По мнению А.Ф. Строева, драматург «отказывается от принципа идентичности и единства характеров в пользу динамичной психологии» [187, с. 544]. По ходу пьесы все персонажи сменяют роли, и их взаимозаменяемость, кроме уже заявленной проблемы поиска самоидентификации личности, помогает раскрыть идею о

---

<sup>1</sup> "Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis de l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier. Il y a une énigme [...] La police arrive, fait une enquête, on découvre la coupable. C'est du théâtre policier. Du théâtre naturaliste" [14, p. 207].

<sup>2</sup> "Tu devrais tout de même demander l'avis de personnes autorisées [...] les amateurs de cinéma, les professeurs du Collège de France, les membres influents de l'Institut agronomique, les Norvégiens, les vétérinaires. Les vétérinaires surtout doivent avoir beaucoup d'idées à ce sujet" [14, p. 207–208].



неискоренимости зла в мире, когда одно преступление влечет за собой другое.

Важнейшее место в сюжете «Жертв долга», наряду со всеми предыдущими драмами данного этапа, занимает проблема языка – художественного инструмента и средства общения. В тексте самой пьесы она не выражена столь отчетливо, как в ее прообразе – новелле-наброске «Жертва долга» (1952). Фабула новеллы практически полностью совпадает с драматической, но некоторые ситуации, созданные посредством прозы, ярче и точнее выражают исходные мысли, проявляющиеся в драматическом тексте через образы или оставленные на откуп актеров. Ярким примером этому служит диалог между главным героем-повествователем и полицейским. Во время путешествия по памяти Шубер удивительным образом обнаруживает сыщика в своем внутреннем мире: «Ого! Вы теперь оказались в моих воспоминаниях!»<sup>1</sup>. Но для полицейского все происходящее – в порядке вещей: «Что тут удивительного? Ну, а его ты нашел? – Я вновь открыл глаза. Полицейский по-прежнему сидел, покачиваясь на стуле, и курил»<sup>2</sup>.

Диалог между полицейским и главным героем происходит посредством телепатии, то есть без слов, при помощи мысли. Этот момент неоднократно подчеркивается повествователем: «Верно, – произнес беззвучно полицейский»; «затем, пристально оглядев меня, произнес на своем немом языке»; «да, но надо быстрее, – приказали мне его глаза»<sup>3</sup>. Более того, способными к такому способу общения оказываются и другие персонажи. Некий Николая, появляющийся в момент этого телепатического допроса, вмешивается в его ход, однако повествователь нигде не отмечает, каким способом происходило общение – при помощи языка либо мысленно. Точно так же в пьесе Полицейский и жена главного героя Мадлен принимают участие в поисках неизвестного подозреваемого в воспоминаниях Шубера. Однако в сцениграфическом варианте текста автор не акцентирует внимание читателя на двойственности ситуации, в которой Полицейский и Мадлен одновременно общаются на одном языке друг с другом и с погруженным в некое подобие гипноза Шубером, присутствуют в квартире Шубера и в его воспоминаниях.

Действие в новелле и драме балансирует на грани реального и ирреального, «объективного» мира и мира восприятия действительности главного героя. Для Ионеско вопрос о том, что считать истинной реальностью, может ли действительность быть «объективной», остается весьма спорным. Поэтому, когда речь идет о понятии объективной реальности в эстетической концепции этого писателя, нужно всегда четко разграничивать его с традиционным философским термином. В творческом

---

<sup>1</sup> "Tiens, vous voilà dans mes souvenirs, maintenant!" [10, p. 67].

<sup>2</sup> "Quoi d'étonnant? Alors, et l'homme? – Je rouvris les yeux. Le policier était toujours là, sur sa chaise, en balançant, fumant". [10, p. 67].

<sup>3</sup> "C'est vrai, remarqua le policier, sans prononcer de paroles"; "puis, me scrutant, dans son langage muet"; "oui, mais plus vite, ordonnèrent ses yeux" [10, p. 67, 68, 69].

мире драматурга реальность психическая почти всегда оказывается более насыщенной положительными событиями, чем физическое и духовное пространство, в котором вынуждены обитать персонажи. Онтологическая проблема напрямую связана с проблемой языка. Чтобы персонажи могли адекватно общаться в мире индивидуального сознания, они наделяются либо поэтической речью, либо вымышленными формами передачи информации. Использование ими обыденного языка всегда с неизбежностью ведет к разладу.

С 1949 по 1953 годы Ионеско создал 13 драматургических произведений, большинство из которых – короткие сценки. Все они объединены общей темой – язык искусства, язык повседневного общения, их связь между собой и описываемой реальностью. Исследуя проблему, Ионеско констатирует парадоксальную природу обоих дискурсов, их имплицитное присутствие в мире, развитие и прорывающее в этой динамике разрушительное начало. Данный факт обуславливает движение сюжетов рассмотренных драм от нормальных обстоятельств к самоупорядочивающемуся хаосу в языке и логике, либо по замкнутому кругу. В последних двух работах данного периода – пьесе «Жертвы долга» и ее прозаическом варианте – намечается условное решение установленных в художественном аспекте противоречий. Ионеско делает предположение, что язык произведения искусства, подсознания, грез, сна точнее отражает окружающий человека мир.

### 1.3. 1953–1958 гг. «Ситуационный абсурд»

1953 год в творчестве Эжена Ионеско становится важным пограничным этапом, знаменующим переход к новой тематике и проблематике. Как отмечает А.Ф. Строев, «уже начиная с "Амедея" (имеется в виду пьеса «Амедей, или Как от него избавиться» – Д.К.), первой трехактной пьесы, действие стало строиться не на языковом, а на ситуационном абсурде» [187, с. 547]. Очевидно, что для писателя на данном этапе проблема абсурдного языка видится исчерпавшей себя, и он обращается к ней реже и уже на новом художественном материале. Внимание драматурга привлекают теперь фантастические, гротескные, невероятные ситуации. Он исследует возможности их сценического развития, ищет ответы на извечные вопросы бытия, сталкивая абсурд с привычными, рутинными проявлениями жизни. Пьесы становятся не столь остро пародийными, сюжеты движутся от нонсенса к здравому смыслу<sup>1</sup>.

На фоне этого сюжета совершенно иным по духу и стилю произведением кажется «комедия» «Амедей, или Как от него избавиться» (1953, пост. и опуб. 1954). Впервые драматург, считавший искусственным построение пьесы, содержащей начало и конец, разделяет действие на три акта. Первый из них – завязка: неудавшийся литератор Амедей Бюксиньони и его жена Мадлен вынуждены в течение 15 лет жить взаперти в виду того, что в их квартире находится труп неизвестного мужчины. Второй акт – экспозиция – характеризуется интенсивным нагнетанием психологического напряжения. Труп растет в размерах, вытесняя Амедея и Мадлен, занимает все место в квартире; жизнь в таких условиях становится невыносимой. В третьем акте Амедей решает избавиться от трупа, утопив его в реке, однако по дороге тело превращается в огромный флаг, и писатель-неудачник уносится на небо.

В сюжете можно обнаружить психологические и мелодраматические интенции (труп – символ умершей любви Амедея и Мадлен, потерявших общий язык [210, с. 22–23]). Правомерно также замечание М. Эсслина, связавшего ситуацию с излюбленным приемом драматурга и подчеркнувшего, что самым ярким образом произведения становится подавление человеческих чувств, проявлений души разрастающейся материей ("prolifération de la matière") [237, с. 153].

Эти две трактовки не будут взаимоисключающими. Более того, они дополняют друг друга, помогая глубже и вернее раскрыть символику писателя. В отчаянно трагических обстоятельствах двух первых актов, даже со скидкой на их фантастичность, настоящее взаимопонимание между близкими людьми уже невозможно. Растущий в размерах труп распространяет вокруг себя ощущение смерти, уничтожает все живое и

---

<sup>1</sup> В то же время Ионеско склонен иногда возвращаться к собственному наследию. В позднейшем из написанных в 1953 году произведений, пьесе «Новый жилец» (пост. 1955, опуб. 1958) автор пользуется приемами «трагического фарса»: комната переехавшего на новое место жильца в постоянно ускоряющемся ритме заполняется мебелью, так что человек оказывается заживо замурованным в своем доме.

человеческое. Метафорически соотнося ощущения от присутствия в закрытом помещении мертвого тела и чувство неизбежной экзистенциальной тоски, Ионеско приходит к выводу, что эмоциональная сфера не служит больше защитой от ужаса бессмысленного бытия. По его мнению, именно из противостояния мировой и индивидуальной воли рождается абсурд [24, с. 436].

Логичным в таких обстоятельствах видится творческое бессилие Амедея, схожее с косноязычием Старика из «Стульев». Литература, художественный дискурс отказываются фиксировать, осмыслять необъяснимое и ужасное, лишенное всякого смысла бытие. Привычная для драматурга проблема языка развивается в альтернативном окончании пьесы, предложенном автором, где речь второстепенных персонажей претерпевает те же метаморфозы, что и в «Лысой певичке»: диалоги рассыпаются на отдельные слова и словосочетания и тут же склеиваются при помощи рифмы. В абсурдной ситуации невыносимости и неизбежности единственно данного бытия Ионеско вновь вскрывает амбивалентность языка, разламывающегося и одновременно самоорганизующегося уже на иной логической и семантической платформе.

Противовес миру смерти и хаоса – реальной действительности – в пьесе находится в иллюзорном внутреннем мире сознания, полном прекрасных грез и видений. Во втором акте Амедей видит нереально прекрасную картину яркого звездного неба, усыпанного метеоритами, хвостами комет, «ручейками жидкого серебра». Это видение предопределяет и объясняет развязку. Главный герой, улетаая на небеса, совершает побег из ужасной, тяготящей его действительности в иной мир, «антимир», более совершенный и прекрасный. Оставшиеся на земле оказываются в комичном положении: на полицейских и Мадлен, догоняющих беглеца, падают с неба его ботинки и одежда. Гротескно-утопическая концовка пьесы уникальна для Ионеско по оптимистическому заряду. Мрачные картины первых двух актов уравновешиваются веселостью и жизнерадостностью третьего. «Амедей, или Как от него избавиться» – едва ли не единственный для драматурга опыт создания относительно традиционной трагикомедии, предполагающей счастливое решение тяжелой экзистенциальной проблемы.

Появление двух следующих пьес – «Картина» (1954, пост. 1955, опуб. 1958) и «Экспромт в квартале Альма» (1955, пост. и опуб. 1956) – обусловлено в первую очередь внешними причинами. Необходимо помнить, что публика и критика в своей общей массе принимали предыдущие произведения Эжена Ионеско сначала с безразличием, затем с нескрываемым раздражением. После эпатажного дебюта писатель испытывал естественную необходимость защитить себя от нападков и, не отступая от принятых правил игры – полемической и сценической, объясниться со зрителем. Так появляются творения, жанр которых французский семиотик театра П. Пави определил как «метапьесы», то есть рассуждения о театре и искусстве вообще [170, с. 2].

Первая из них, «Картина», содержит в себе положения эстетики Ионеско в зашифрованном виде. Автор уходит от шаблонов в построении и развитии сюжета. Ситуация пьесы, где, как кажется, поднимается проблема соотношения художника и власти, бескорыстия искусства и всемогущества золотого тельца, могла бы быть разыграна в социально-критическом ключе, как эксплуатация капиталистом нуждающегося творца. Однако автор преодолевает традиционно заданное решение, превращая действие в фарс, сценку кукольного народного французского театра "guignol" (подзаголовок пьесы – "guignolade").

В его духе резких переходов от смеха к слезам, внезапных поворотов сюжета выдержано все действие «Картины». Она представляет собой каскад перевоплощений, все персонажи хотят похорошеть и омолодиться. В неожиданных метаморфозах можно увидеть пародию на фрейдистский психоанализ и его основные постулаты, что прочитывалось еще в «Жертвах долга»: подавление сексуальности младшего брата старшей сестрой, сублимация эротических желаний через акт искусства, нарушение табу – убийство.

В художественном пространстве пьесы сосуществуют различные идеи и присутствует мощное пародийное начало. Подвергается осмеянию коммерциализация искусства и связанное с ней стремление художников приспособиться к запросам и требованиям общества, стать к нему на службу, быть рупором его идеологии. В таком случае искусство никогда не сможет выполнить своего предназначения – объяснить мир, в попытке изменить мир оно способно лишь его исковеркать и в итоге само исказиться, утратить собственную сущность. Эта мысль – тезис, который выдвигает Ионеско в противовес кажущемуся уничтожению всего и вся смехом. Для него пародия не только разрушительный акт, это также поиск позитивного решения.

Те взгляды и принципы, что были представлены в «Картине» в сложной художественной обработке, в открытом виде были поданы в пьесе «Экспромт в квартале Альма, или Хамелеон пастуха». Ее основная тема – взаимоотношения искусства и критики. Вновь драматург-новатор обращается к традиционному театральному жанру, на сей раз это экспромт. Более того, он многое заимствует из комедии Мольера «Версальский экспромт» – от музыкального сопровождения до сюжета. Как и его предшественник-классицист, автор прошлого столетия сам появляется на сцене, высмеивает своих критиков, излагает собственную концепцию театра.

В то же время, в рамках канонического жанра Ионеско находит способ прибегнуть к своим излюбленным приемам. П. Пави отмечает, что жанр экспромта формируется в процессе высказывания, отсылает к самому автору, выводит его на сцену и вовлекает в действие, создавая, таким образом, эффект театра в театре [170, с. 432]. Так в очередной раз в театре Ионеско стирается иллюзорная граница между сценой и залом, автором и зрителем.

Традиционные для драматурга-новатора ирония и самоирония помогают ему не только обнаружить слабые места в умозаключениях критиков, но также высказать свою точку зрения, не поучая, отказавшись от

назидательности и академичности. Преодоление догматизма происходит посредством столкновения здравого (общепринятого) смысла и нонсенса, которые, будучи объединенными, вызывают недоумение и смех, порождают новое отношение к ситуации. Таково, например, в пьесе объяснение нового вымышленного сюжета – поцелуй пастуха с хамелеоном: «Все же я – это пастух, а хамелеон – это театр, поскольку я выбрал карьеру драматурга. Театр меняется, конечно же, потому что театр – это сама жизнь. Он изменчив, как жизнь... И хамелеон – это тоже жизнь!»<sup>1</sup>.

Цикличность сюжета, к которой писатель прибегал в ранних произведениях с целью разрушить стереотипы художественного восприятия и мышления, становится в «Экспромте» фарсовым элементом, утратившим первоначальное назначение. Все три ученых доктора-критика появляются один за другим, произнося одни и те же реплики требуя одного и того же, вынуждая Ионеско в который раз приниматься за чтение пьесы. Таким образом, драматург, избрав традиционный жанр, умещает в нем новаторство и канон, серьезные теоретические выкладки и иронию, художественные образы и прямой авторский текст. Подобный прием сочетания несочетаемого превращается у него в свою очередь в устойчивую традицию построения сюжета.

Следующие две пьесы, «Бескорыстный убийца» (1957, пост. 1958, опуб. 1959) и «Носорог» (1958, пост. и опуб. 1959), открывают так называемый «цикл Беранже». С одной стороны, они подводят итог данному периоду в творчестве Эжена Ионеско. Объяснившись с критикой и публикой в отношении своих художественных принципов в двух предыдущих произведениях, писатель оставляет иронический тон, чтобы свести воедино все разработанные проблемы в оригинальных сюжетах. С другой стороны, с этих пьес начинается всемирная театральная и литературная слава Ионеско, их положительно оценивают с большим или меньшим допущением критики всех направлений и представители всех художественных течений. Всеобщее одобрение, тем не менее, не означает, что эти драмы утратили привычный для автора-новатора полемический заряд. Их структура становится более близкой к традиционной – абсурдная ситуация стремится к своему разрешению, поиску здравого смысла, гармонии. Однако усилия остаются тщетными. Финал у Ионеско по-прежнему трагикомичен, лишен однозначности и не дает ответа на поставленные вопросы.

Сам писатель в свое время отзывался о «Бескорыстном убийце» и «Носороге» следующим образом: «В самом деле, нужно признать, что эти две последние пьесы вопреки моей воле получились, возможно, *менее театральными и более литературными, чем другие*»\* [9, с. 177]. В факте появления именно таких «литературных», то есть почти строго нормативных с точки зрения драматической эстетики, тяготеющей к тексту, в отличие от

---

<sup>1</sup> "Je suis tout de même le berger, le théâtre étant le caméléon, puisque j'ai embrassé la carrière théâtrale, et le théâtre change, bien sûr, car le théâtre c'est la vie. Il est changeant comme la vie... Le caméléon aussi c'est la vie!" [14, p. 428]. Ионеско здесь в шуточной форме обыгрывает два значения французского глагола "embrasser" – целовать и выбирать, отдаваться целиком чему-либо.

революционных «театральных» пьес 1949–1953 годов, нет противоречия авторским намерениям. Осознанно или неосознанно, исходя из того, что возможности избранной первоначально модели (нормальная ситуация разрушается, доводится до абсурда и воспроизводится с самого начала) исчерпаны, драматург соглашается с тем, что зрителю легче воспринять ситуацию, где есть завязка и развязка.

Однако Ионеско вновь отказывается слепо следовать за правилами, преобразовывая их по своему усмотрению. К тому же, успех «Бескорыстного убийцы» и «Носорога» заставил публику вернуться к дебютным «непонятым» трагифарсам, прочитать их в новом свете, заметить то, что ускользало от внимания ранее, осмыслить и выстроить в систему то, что казалось бессвязным.

Весь сюжет пьесы «Бескорыстный убийца» строится на основе кошмарного сна [14, с. 1625], который то сближается с конкретикой жизни, то тут же переходит в плоскость чистой абстракции, умозрительности. Так, попадая в прекрасный город света, главный герой Беранже узнает, что туда практически невозможно добраться. Происходящие в этом идиллическом месте преступления не имеют ни мотивов, ни видимого исполнителя. Улики против убийцы обнаруживаются в портфеле друга Беранже, который затем теряется.

Странная концовка пьесы, в которой Беранже сдается перед неумолимой и загадочной силой тщедушного убийцы, способна дать почву для самых разнообразных интерпретаций. Так, американский исследователь Дж.Э. Уэллворт придает конфликту общественную актуальность. По его мнению, Ионеско хотел показать беспомощность человека эпохи тоталитарных режимов, его безволие, неспособность противостоять тирании [284, с. 64–67]. Иначе смотрит на проблему критик Л.К. Пронко. В образе Беранже он различает символ фатального всечеловеческого бессилия перед лицом смерти [268, с. 25–31].

Последняя интерпретация – метафизическая, она ближе других к первоначальному авторскому замыслу. Однако обе приведенные трактовки не противоречат, но дополняют друг друга, переплетаются между собой, точно так же, как уживаются вместе в сценах пьесы абстрактно-философские и социально-исторические мотивы. Например, город света, куда попадает Беранже, – это одновременно потерянный рай, утопия и в то же время идеальное государство Платона; убийца олицетворяет неизбывное метафизическое и его коррелят, общественное, зло. Также претерпевают метаморфозы многие персонажи пьесы. Архитектор города, защищенный от посягательств убийцы статусом муниципального служащего, неожиданно оказывается и комиссаром полиции, грубо разгоняющей демонстрацию. Философствующая консьержка Беранже превращается в злобную популистку мамашу Пип, готовую уничтожить всех инакомыслящих и пойти на все ради власти.

Это – типичные для драм Ионеско персонажи-марионетки, готовые примерить новую маску вслед за изменением ситуации. Беранже для

драматурга-новатора, стремившегося к динамизации психологии в искусстве, – персонаж принципиально иной. Он первый и последний герой-одиночка, отчаянно сражающийся против смерти, колеблющийся, сомневающийся, но все же верный до конца избранной позиции и самому себе. Однако появление в театре Ионеско типического гуманистического характера отнюдь не означает отступление от заявленных принципов. Равно как Архитектор и убийца представляют собой две стороны одного и того же явления – зла (соответственно пассивного и активного), так и постоянный в своих поступках персонаж, помещенный в изменчивые абсурдные обстоятельства, выходит на поверку целостным. Образ Беранже нацелен на исследование людской сущности, поиск первоисточков человечности, решение проблемы идентичности индивида.

Кроме того, сильная воля героя является составным элементом абсурдной ситуации, как ее понимает Ионеско. Она рождается из столкновения двух жизненных устремлений, индивидуального и универсального. Противопоставление главного героя-гуманиста и воплощений разрушительной силы – Архитектора, мамы Пип и убийцы – не единственное в пьесе. Решающее значение для создания гнетущей атмосферы несоответствия чаяний реальности приобретает оппозиция различных картин, зрительных образов. В первом акте яркий квартал, исполненный света, контрастирует со зрелищем совершенных в нем убийств. Данное противопоставление находит продолжение во втором акте, когда Беранже возвращается из прекрасного цветущего места в свою квартиру, «салон вечной осени». Все описанные ситуации детально прокомментированы автором в ремарках для постановщика, им отводится важнейшее место в ходе действия. Абсурд стал, в первую очередь, выражаться не через язык, но через ситуацию.

В то же время проблема общения не исчезла полностью из поля зрения драматурга, теперь она перешла на иной уровень. Это смещение можно обнаружить, сопоставив рассматриваемую пьесу с ее прообразом, новеллой-наброском «Фотография полковника» (1955). В ней воспроизводится сюжетная коллизия, которая встречалась уже в «Жертве долга»: полицейский оказывается способным проникать в мысли главного героя-повествователя.

В сценическом варианте эта ситуация передана посредством театрального приема апарте. В терминологии П. Пави это понятие означает «речь персонажа, которая адресуется не собеседнику, а самому себе и, соответственно, публике» [170, с. 23]. Однако сочетание апарте и диалога не помогает раскрыть смысл ситуации, сценографический текст требует для этого обязательного дополнения в виде визуальных эффектов. В новеллах же противопоставление внутреннего монолога главного героя и диалога позволяет автору создать полное впечатление фантасмагорического смешения объективной и субъективной (внутреннее восприятие действительности персонажами) реальности.

Таким образом, вступают в конфликт традиционное понятие повествовательного прозаического текста и новое широкое понятие



театрального текста, включающего в себя, по определению А. Юберсфельд, не только реплики персонажей, но и все сценические эффекты, декорации, костюмы и прочие атрибуты действия [280]. Более того, для Ионеско на данном этапе творчества неречевая ситуация имеет главенствующее значение, именно она определяет состояние языка, а не наоборот, как это было, в «Лысой певице».

«Носорог» затрагивает те проблемы и включает в себя те приемы, которые не были использованы в «Бескорыстном убийце». Прежде всего, впечатляет художественная сила метаморфозы. Если ранее данный прием был лишь частью целого действия (например, в фарсе «Картина»), служил проявлением динамичной психологии и заключался в неожиданной смене масок персонажами, то в драме 1958 года он становится основой всего сюжета, приобретает фантастически-сказочную окраску (все жители города постепенно превращаются в носорогов). Вновь ситуация развивается по пути от абсурда до поиска выхода из тупика (борьба Беранже с носорогами и одиночеством) и завершается ничем. Финал остается открытым, что предоставляет богатые возможности для интерпретаций.

Наиболее очевидная трактовка сюжета – антифашистская (и в более широком плане антитоталитарная). Этому, во-первых, способствовали театральные постановки. Наиболее ярким спектаклем была французская премьера, состоявшаяся в 1960 году в театре Одеон-Театр де Франс<sup>1</sup>. Режиссер Ж.-Л. Барро опирался на одну из начальных посылок Ионеско. Драматург при создании пьесы пользовался собственными дневниками румынской эпохи, где фашистские группировки сравниваются со стадом носорогов, а также воспоминаниями швейцарского писателя Д. де Ружмона, присутствовавшего при публичном выступлении Гитлера в Нюрнберге в 1936 году [14, с. 1407–1409]. В самом тексте можно найти явные намеки на антифашистское прочтение произведения. Превращающийся в носорога друг главного героя выкрикивает перевернутые по прихоти нацистской идеологии лозунги Ницше: «Нужно быть выше морали!», «Уничтожим все, и нам будет жить еще лучше!», «Гуманизм – этот пережиток прошлого!»<sup>2</sup>.

Однако нельзя не согласиться с мнением Н. Наумова: «Было бы упрощением или натяжкой утверждать, что зловещая символика «Носорога» прозрачно ясна и однозначна» [168, с. 146]. Не отрицая очевидных отсылок к истории, можно все же обнаружить иные варианты понимания сюжета. Прежде всего, обращает на себя внимание деталь в самом начале пьесы. Владелица бакалейной лавки недружелюбно смотрит вслед проходящей мимо даме, ворчит, жалуется на ее горделивость, нежелание делать покупки в ее магазине. Сразу же вслед за этим на сцене появляются Беранже и его друг Жан, ссорятся, затем по улице проносится носорог, сметающий все на

---

<sup>1</sup> Спектакль вызвал у зрителей воспоминания о недавних событиях второй мировой войны. Действие сопровождалось энергичными маршами, персонажи-носороги были облачены в костюмы защитного цвета наподобие формы нацистского вермахта.

<sup>2</sup> "Il faut dépasser la morale"; "démolissons tout cela, on s'en portera mieux"; "l'humanisme est périmé!" [14, p. 600, 601].

своем пути. Первые картины пьесы задают тон всему действию. Непонимание и разобщенность характеризуют отношения между всеми без исключения персонажами и непременно сопровождаются появлением диких животных. Чем меньше между людьми согласия, тем больше становится в городе носорогов. Здесь Ионеско вновь обращается к приему нарастания ("prolifération"), наделяя его прежними художественными функциями и смысловым значением.

Главную причину непонимания автор вновь находит в способе общения, языке. Логик, еще одна типичная фигура, призванный уладить конфликт между людьми, лишь усугубляет разлад. Его рассуждения внешне верны, соответствуют правилам формальной логики, но выводы, вытекающие из них, сопоставимы по абсурдности с репликами персонажей «Лысой певицы».

Абсурдность языка и логики уравнивается нелепостью споров: являются ли носороги азиатскими, как утверждает Беранже, или африканскими. Более того, продолжение ссоры принимает расистский оттенок. Жан не терпит мысли о том, что его друг может быть прав, поскольку сам ненавидит азиатов. Поведение этого персонажа – не только намек на нацистскую идеологию, но доказательство иррациональной, тупиковой сущности расизма. Абсолютно необъяснимой, алогичной оказывается ненависть по отношению к другому лишь из-за цвета кожи. Более того, Ионеско иронично демонстрирует, как неразумные отрицательные эмоции обращаются против их носителя. Во второй картине второго акта Беранже приходит к Жану, чтобы помириться, и присутствует при его превращении в животное; ему зеленая кожа и рог на лбу друга естественно кажутся отвратительными. Физические различия между двумя индивидами переходят в разряд духовных и наоборот: Жан, полностью перевоплотившись, нападает на приятеля.

Последнее оставшееся спасение от одиночества – любовь – тоже ненадежно. В третьем акте пьесы Беранже остается один со своей возлюбленной Дэзи. Однако вопреки надеждам на счастье среди рушащегося мира девушка покидает главного героя, поскольку он отказывается замечать вместе с ней в носорогах «первозданную красоту» и «удивительную жизненную силу». Возвращаясь к проблематике драмы «Амедей, или Как от него избавиться», Ионеско пытается доказать, что чувства не могут служить защитой от экзистенциальной тоски, не могут дать ответы на вечные философские вопросы.

Поведение главного персонажа в ситуации тотального одиночества среди враждебных существ трагикомично. Он тщетно пытается стать похожим на носорогов, ищет у себя на теле признаки мутации, учится подражать их реву. Тем смешнее и отчаяннее оказывается внезапная ожесточенность последней части его монолога. Беранже пытается один противостоять всему миру: «Я буду защищаться против всех! Мой карабин,

где мой карабин! [...] Я последний из людей и останусь человеком до конца. Я не капитулирую!»<sup>1</sup>.

Концовка, которую в зависимости от желания можно назвать оптимистической или пессимистической, по замыслу автора должна отображать фатальную разобщенность людей, их метафизическое одиночество среди себе подобных. Не находя общего языка, они становятся друг для друга чужими, «носорогами». Положение человека патовое – он не в силах ничего изменить, хотя и не может с этим смириться. Сюжет пьесы, начавшийся с фантастического нонсенса, после безуспешных исканий главного героя в итоге вернулся к исходной абсурдности – одиночеству, непониманию, отчужденности. Финалом произведения автор стремится доказать: единственным спасением от экзистенциальной тоски может быть только смех, заклинающий ужас.

Подводя итоги этапа творчества Эжена Ионеско с 1953 по 1958 годы, отметим, что в данный период автор несколько приближается к традиционной драматургической форме, сокращает эксперименты в области жанров. Тем не менее, пьесы драматурга не лишаются оригинальности, он не прекращает исследовать волнующие его проблемы бытия, языка, человеческой индивидуальности, рассматривая их под непривычным углом зрения. Исходя из установки на парадоксальное видение мира, Эжен Ионеско соединяет в своих работах то, что кажется контрастом: сон и явь, психическую и реальную действительность, здравый смысл и нонсенс. Это дает ему возможность найти пределы безграничных вопросов, очертить их контуры.

1953–1958 годы – важная веха в развитии драматургии Ионеско. Если в ранних скетчах главенствующая роль отводилась языку, то теперь определяющим моментом поэтики драматурга становится ситуация, средство общения переходит на службу к ней. Как отмечал французский критик М. Корвен по поводу нового театра, «вместо того, чтобы выразить внутреннюю жизнь персонажа, теперь сам язык и ситуация раскрываются и выставляются на обозрение. Более того, именно язык и ситуация становятся персонажами» [230, с. 23]. Данная драматургическая концепция безусловно требовала пояснения, поэтому в эти годы наравне с многоплановыми художественными образами «Амедея», «Бескорыстного убийцы» и «Носорога» появляются «метапьесы» «Картина», «Экспромт в квартале Альма», ведущие прямой диалог со зрительным залом.

#### **1.4. Поздний период творчества (1961–1994). Эволюция и инволюция**

Между предыдущим и рассматриваемым в данном разделе работы периодами творчества Э. Ионеско промежуток в два года – 1959-й и 1960-й. За этот срок им не написано практически ни одного художественного текста.

---

<sup>1</sup> "Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine! [...] Je suis le dernier homme et je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!" [14, p. 638].

Творческая вершина достигнута – в последней на тот момент пьесе «Носорог» драматург-новатор наиболее полно выражает свою мировоззренческую и творческую концепцию, и это произведение ожидает несомненный успех даже на сценах самых консервативных европейских театров – «Одеон-Театр де Франс» (Париж, 1960) и «Ройал Корт Театр» (Лондон, 1960). Возникает необходимость подвести итоги, наметить дальнейшие ориентиры. Как следствие, в эти два года Ионеско много путешествует, читает лекции, дает интервью, в периодических изданиях печатаются его критические очерки, эссе, полемические выступления. Все это затем собирается в отдельную книгу под заглавием «Заметки за и против» (1962) – итог осмысления собственной художественной практики.

Обобщив наработанный материал, стремительно преодолев путь от полной безвестности до мировой славы, Ионеско начинает иначе оценивать себя как автора. Его идеи получают своеобразное развитие. С одной стороны, новые произведения, приобретают большую ясность – драматург переходит от абсурдистских «фигур умолчания» к осознанию значимости художественного высказывания, «послания». Устами своего alter ego Беранже, который в новой драме «Воздушный пешеход» (1962, пост. и опуб. 1963) предстает в качестве уединившегося знаменитого драматурга, Ионеско объясняет причины и последствия своего молчания: «В течение многих лет я утешался немного тем, что говорил, будто мне нечего сказать. Сейчас я слишком в этом уверен, и это уверенность... глубокая, физиологическая [...] Она парализует меня. Литературная деятельность больше не игра, не может больше быть для меня игрой. Она должна бы стать мостиком к чему-то иному. Но она не мостик. – Журналист: К чему иному? – Беранже: Если бы я знал, проблема была бы решена»<sup>1</sup>.

Отвечая художественным текстом на реальные вопросы искусства, французский писатель вновь обращается к оставленному на время жанру «метапьесы». Кроме того, переосмысливая символику ранних произведений, Ионеско в дальнейшем постоянно возвращается к ним, использует уже в другом контексте и благодаря этому по-новому развивает привычные сюжетные ходы (от абсурда к логике, от упорядоченности к хаосу).

Подобное ретроспективное обращение к собственному наследию начинается с первой же пьесы данного периода «Бред вдвоем» (1962, пост. 1962, опуб. 1963). В ней представлена привычная для драм Ионеско камерная обстановка семейной ссоры. Важнейшим внешним обстоятельством действия становится гражданская война за стенами супружеской спальни<sup>2</sup>. Темп перебранки связан с развертыванием боевых действий: чем сильнее эмоции, тем громче стрельба и ближе взрывы. Незначительный семейный и значительный общественный конфликты, мировая метафизическая

<sup>1</sup> "Pendant des années cela me consolait un peu de dire qu'il n'y avait rien à dire. Maintenant j'en suis trop convaincu et cette conviction ... est profonde, physiologique [...] Cela me paralyse. L'activité littéraire n'est plus un jeu pour moi. Elle devrait être un passage vers autre chose. Elle ne l'est pas. – Journaliste: Vers quelle autre chose? – Béranger: Si je pouvais le savoir, le problème serait résolu" [14, p. 671].

<sup>2</sup> Точно так же в киносценарии «Гнев» (1961), написанном драматургом для фильма «Семь смертных грехов», разрозненные бытовые конфликты постепенно перерастают во вселенскую катастрофу.

неустроенность, несоответствие между стремлением человека к упорядоченности и алогичность бытия отождествляются.

Таким образом, проблематика «Лысой певицы» возникает уже на ином уровне, хотя конструируется она из того же художественного материала. Основа конфликта – формальная логика, переходящая в абсурд. Непреложное следование ее правилам позволяет героине пьесы доказывать абсолютно невозможные с точки зрения биологии и здравого смысла вещи, кажущиеся на первый взгляд несущественными (улитка и черепаха – одно и то же животное). Доведенные до гротеска утверждения (эмоциональный заряд конфликта и его повод сильно диссонируют) подрывают основы человеческого взаимопонимания и тем самым угрожают сосуществованию, и в более широком смысле – существованию людей.

Извращенная логика языка диктует соответствующие правила жизни. Супруги несчастны вдвоем, они должны бы разойтись, ведь их уже ничего не удерживает вместе, и тем не менее они остаются друг с другом и продолжают бесконечную ссору. Но это отнюдь не житейская, а метафизическая проблема – человек вынужден существовать по чуждым ему мировым законам, потому что другого места для жизни просто нет. Именно этот тезис обуславливает опробованную в дебютной пьесе 1949 года закольцованную конструкцию: действие замыкается на самом себе, и может быть повторено бесконечное количество раз. Гротескный сюжет у французского драматурга определяется сосуществованием разнородных начал, в его основе лежит отмеченная М.М. Бахтиным амбивалентность: «В нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – старое и новое, умирающее и рождающееся, *начало и конец метаморфозы*» [103, с. 31].

Продолжающая «цикл Беранже» драма «Воздушный пешеход» создана подобно «Жертвам долга», «Бескорыстному убийце», «Носорогу» по мотивам одноименной новеллы (была написана в феврале 1961 года и вошла в сборник «Фотография полковника») и соткана из аллюзий на различные произведения самого Ионеско. Окружающие главного героя второстепенные персонажи словно скопированы с персонажей «Лысой певицы». Диалоги двух английских семей и двух пожилых дам схожи с репликами супругов Смит и Мартен своим нравоучительным тоном, банальностью, постоянными повторениями; в одной из реплик содержится прямой пародийный намек на дебютную пьесу автора: «Ну да, наша дочурка, это маленькая лысая певица»<sup>1</sup>. Этот прием, по мнению А.Ф. Строева, указывает на то, что драматург отказывается от некоторых своих прежних героев, переосмысливает поэтику ранних пьес и вводит ее как подчиненный элемент в текст более поздних [187, с. 545].

Пересмотру и уменьшению значимости прошлых персонажей сопутствует динамичное развитие образа Беранже. В предыдущих пьесах он выступал в роли «маленького» человека. В новом произведении он обретает

---

<sup>1</sup> Mais oui, notre petite fille, c'est la petite cantatrice chauve" [14, p. 680].

статус творца, известного драматурга, которому есть что сказать своему зрителю – это еще один аспект эволюции эстетических взглядов Ионеско. Драматург обнаруживает в этом движении парадоксальную метаморфозу: отсутствие сообщения само по себе становится эстетической идеей, фундаментом творчества. Это доказывает как уже процитированная часть диалога Журналиста и Беранже, так и его окончание: «Журналист: Значит, вы все-таки занимаетесь театром, чтобы сообщить нечто важное? [...] – Беранже: Увы, это так *помимо моей воли*»<sup>1</sup>.

Через новые аспекты художественного образа Беранже автор пытается объяснить свои прошлые концепции, в частности модель «антимира», находящегося на небе, куда спасся бегством от ужаса реальности герой комедии «Амедей, или Как от него избавиться». Семья драматурга встречается на прогулке странного прохожего и пытается выяснить, откуда он. Беранже считает, что это представитель «антимира», доказательством существования которого является человеческое сознание, вместилище всех возможных и невозможных сущностей. В новелле-наброске тезис о первичности психической реальности по отношению к воспринимаемой внешней действительности соединяется с идеализацией нового, внутреннего языка, позволяющего объединить всех людей. Жена Беранже загадочным образом проникает в размышления мужа, и между супругами устанавливается взаимопонимание.

Центральное место при разработке данной темы, как и в произведениях раннего периода, отводится личным видениям автора – потерянному раю, свету, спасающему от страха смерти и тяжести бытия, полету над землей. Видение чудесного серебряного моста вдохновляет Беранже на полет, в котором он стремится увидеть такой же прекрасный антимир. Однако героя пьесы ждет жестокое разочарование. Вместо картины рая, ему открываются видения наподобие кругов дантова ада. Его жуткий рассказ, сопровождаемый отзвуками сельского праздника, не вызывает ничего интереса, все присутствующие расходятся, остаются лишь жена и дочь.

Финал пьесы может иметь разные интерпретации. С одной стороны, просматривается его связь с идеей о предназначении литературы, ее соответствии жизни. Сообщение, которое не привлекает слушателей, звучит трагикомично на фоне всеобщего веселья, остается невостребованным и не имеет смысла. Таким образом, Ионеско ставит под вопрос саму значимость литературы, которая не способна быть адекватной реальной жизни. Иначе полет Беранже может рассматриваться и как стремление бежать от тяжелой действительности в мир видений и грез. Однако его зыбкость не позволяет ему стать таким убежищем, и идея поиска спасения, идеала во внутреннем мире оказывается несостоятельной. Оба толкования могут претендовать на самодостаточность, будучи при этом новым отражением прошлых идей автора<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> "Journaliste: Vous faites donc un théâtre à message? [...] – Béranger: Hélas! C'est bien malgré moi" [14, p. 672].

<sup>2</sup> Например, опустошенность Беранже после путешествия за горизонты видимого совпадает по настрою с низвержением с высот подсознания в мусорную корзину героя пьесы «Жертвы долга».

В последнем из произведений «цикла Беранже» «Король умирает» (1962, опуб. 1963) даются определенные решения тех философских вопросов, которые были лишь заданы в предыдущих пьесах. Постоянно преследовавшая драматурга тема смерти находит, наконец, законченное художественное воплощение. Ионеско, для чьих творений начала 1960-х годов доминирующим становится апокалипсическое видение мирового развития, пытается доказать, что в условиях первичности индивидуальной реальности по отношению к всеобщей смерти одного человека тождественна разрушению целой вселенной. Этот же тезис можно различить и в его ранних пьесах. В «трагифарсе» «Стулья» самоубийство стариков влечет за собой универсальную немоту и пустоту сценического пространства. В «Носороге» каждое новое превращение человека в агрессивное животное (духовная смерть) сужает круг жизненного пространства для Беранже. Ясная в данном смысловом контексте символика пьесы «Король умирает» возвращает к новому прочтению наследия Ионеско и одновременно указывает на движение его поэтики.

Адекватная интерпретация данного произведения возможна при использовании элементов хронотопического анализа, поскольку время и пространство имеют здесь определяющее значение. Время в последней пьесе о Беранже ведет себя подобно стенным часам супругов Смит. В тексте пьесы постоянно возникают противоречивые временные отметки. Королева Маргарита сообщает зрителям, что король Беранже родился пять минут назад, женился три минуты назад, и по ее подсчетам это равняется 283 годам. При этом художественное время смешивается с реальным сценическим временем действия пьесы. Маргарита объявляет королю: «Ты умрешь через полтора часа, ты умрешь в конце спектакля»<sup>1</sup>. Фактически свободное перемещение стрелок часов, вольное манипулирование одним из четырех аспектов измерения действительности приводит к его исчезновению: «Маргарита: Времени больше нет, время растаяло у него в руке»<sup>2</sup>.

В последней драме о Беранже Ионеско приближается к традиционной хронотопической эстетике, отвергаемой им прежде. Разложению времени сопутствуют пространственные разрушения: королевство стремительно приходит в упадок, сокращается его территория, покрываются трещинами стены дворца, разверзается земля<sup>3</sup>. Как утверждает М.М. Бахтин, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [102, с. 122]. Поэтому логичной в условиях тотального разрушения выглядит развязка драмы – смерть короля Беранже I, озвученная в начале.

Очередное новшество позднего периода творчества Ионеско относится к системе персонажей. Беранже в цикле из четырех пьес проделывает путь от человека с неопределенным социальным и бытийным статусом до творца,

<sup>1</sup> "Tu vas mourir dans une heure vingt-cinq minutes" [14, p. 757].

<sup>2</sup> "Marguerite: Il n'y a plus de temps. Le temps a fondu dans sa main" [14, p. 757].

<sup>3</sup> В качестве обратного примера можно привести «Лысую певичку», где пространственные характеристики действия не играют никакой роли и остаются неизменными в условиях распадающегося времени.

вершителя судеб, по горькой иронии не властного над собственной жизнью. Как явствует из предыдущих произведений, динамичное развитие этого образа происходит за счет других персонажей, которые словно становятся зеркалами, полнее и глубже отражающими сущность главного характера.

Следуя установке на равноправное сосуществование противоположностей, автор воплощает в облике двух королей человеческое стремление к жизни и подспудное влечение к смерти<sup>1</sup>. Королева Мари – это олицетворенный Эрос, созидательная сила любви. Она молода и пытается предотвратить неминуемую трагедию. Однако ее воля в условиях рушащегося мира ограничена: ее приказам не подчиняются слуги, от ее слов любви не становится лучше королю. Все вершится под началом королевы Маргариты, символизирующей Танатос. Именно Маргарита остается вместе с королем в его последние минуты, примиряет его с фактом смерти, в буквальном смысле провожает в иной мир. Речь в драме, таким образом, идет не о доминировании небытия над видимой и ментальной реальностью, но о стремлении автора «заговорить» извечный страх перед смертью.

Наряду с темой смерти в творчестве Ионеско постоянно присутствует и ее противоположность – поиск утраченного рая, который мог бы стать вечным духовным пристанищем. Она наиболее последовательно разработана в следующем произведении, драме «Жажда и голод» (1964, опуб. 1965, пост. 1966). Основой для ее создания служат как мотивы, приемы и символы, заимствованные из ранних творений драматурга, так и традиционные сюжеты мировой литературы, заключенные не в пародийном контексте.

В первом из четырех эпизодов драмы возникают образы супругов Жана и Мари-Мадлен, схожие с персонажами комедии «Амедей, или Как от него избавиться». Женский образ вновь олицетворяет смерть. Мари-Мадлен является хозяйкой сырого, грязного дома (традиционный для Ионеско символ отчаяния и безысходности)<sup>2</sup>, в то время как ее муж Жан стремится к жизни в доме с прозрачными стенами и крышей, полном света (символ счастья, отсутствия страха перед смертью). Из подобного разделения функций персонажей в сюжете пьесы вытекает ее центральный конфликт – неудовлетворенность человека его настоящим положением и постоянный поиск, стремление изменить жизнь. В финале первого эпизода Жан покидает сырой дом, жену и ребенка и отправляется в странствие.

Второй эпизод также связан с образом света и намекает на возможную пессимистическую концовку пьесы. Жан, поднявшись в горы (этот подъем – аналог полетов к светлым вершинам мира из ранних пьес), ожидает таинственную прекрасную незнакомку, в которую он заочно влюблен, но она не приходит. Разочарование, переживаемое им, подчеркивает атмосферу

---

<sup>1</sup> Здесь взгляд на психоаналитическую концепцию, служащую, безусловно, основой для создания и интерпретации образов пьесы, иной – в ранней пьесе «Жертвы долга» Ионеско иронически обыгрывал теорию Фрейда, помещал ее практически методы в негативный контекст психологического и духовного насилия над личностью.

<sup>2</sup> «Для меня вода – это не изобилие, не спокойствие, не чистота. Я обычно представляю ее себе грязной. Она – символ тревоги. Вода поглощает или, по крайней мере, загрязняет (загрязнять – значит грозить смертью)» [7, с. 190].



отчаяния из-за невозможности достичь полного счастья ни на земле, ни в фантазиях, подменяющих серую обыденность.

Идея трагического разрыва между реальной жизнью и мечтой, выраженная в двух предыдущих эпизодах, присутствует также и в третьей части под названием «У подножья стены». Стена является традиционным образом в поэтике модернизма, символизирующим абсурдность мироустройства, затрудненность или даже невозможность коммуникации с внешней средой. В пьесе «Жажда и голод» стена также становится для главного героя непреодолимым препятствием, мешающим ему постичь основы бытия. В произведении французского драматурга подчеркивается также абсурдность миропорядка. В этом контексте важен вставной диалог между Каторжником и Судьей о законе, возможности манипулировать им. Юридическая и этическая неопределенность разрушает саму идею о возможности гармонических отношений в мире и становится по мысли драматурга одной из главных причин недостижимости счастья в реальной жизни.

Конформизм и родственная ему бездуховность как очередные причины краха гуманистических идеалов возникают во вставной сцене четвертого эпизода. Отречение двух клоунов от собственных убеждений за миску супа является обработанным жестоким «абсурдным» юмором вариантом ветхозаветной притчи о продаже Исавом своего первородства (генеологического и духовного) Иакову за чечевичную похлебку. Возникающие в пьесе библейские мотивы обретают трагикомическую окраску. Поражает как жестокость истязателей, так и гротескное соглашательство жертв, готовых пойти на все ради того, чтобы получить еду. Конфликт, как отмечает А.Ф. Строев, одновременно страшен и смешон, а эксцентрические персонажи вызывают жалость [187, с. 545].

Из ощущения тревожности последнего эпизода вырастает трагический финал пьесы. Жан, не обретя счастья в путешествиях, стремится вернуться домой к жене и повзрослевшей дочери. У главного героя возникает видение райского сада, куда его зовут супруга и дочь, однако он не может с ними соединиться и остается заложником хозяев дома, монахов.

Эта сцена и весь сюжет в целом может рассматриваться как аллегория идеи социальной зависимости личности, невозможности абсолютной свободы от общества. В более широком контексте предыдущих пьес автора («Воздушный пешеход» и «Король умирает») драма «Жажда и голод» становится частью программы творческого высказывания Ионеско на данном этапе. Она логически связана с ранее выраженными идеями о предопределенности неудач человека в поисках лучшей участи в жизни. Сам заголовок пьесы отсылает к библейскому выражению «духовная жажда», которое подразумевает под собой вечный и безрезультатный духовный поиск.

Шагом в сторону от намеченного пути оказываются две последующие пьесы драматурга: «Пробел» (опуб. 1965, пост. 1966) и «Упражнения в устной речи и французском произношении для американских студентов»

(1964). Первая из них – фарс в духе ранних скетчей, в котором возникает комический образ учителя-неудачника. Вторая из указанных пьес состоит из 32 несвязанных между собой диалогов, разработанных для учебника французского языка. В ней автор сделал попытку соединить строгие методические приемы преподавания грамматики иностранного языка с внутренним алогизмом этого инструмента мышления, его парадоксами. В этом отношении красноречивы названия некоторых диалогов: «Все беды из-за софизмов» ("Le Malheur des sophismes"), «Афоризмы» ("Aphorismes"). Таким образом, драматург возвращается к стилистике языкового абсурда, разработанной на раннем этапе творчества в «трагедии языка».

Опробованную в «Упражнениях» структуру единой формы для разрозненных частей драматического текста Эжен Ионеско применяет в следующей пьесе «Игры в резню» (1969, пост. и опуб. 1970). Действие состоит из семнадцати сцен, оно статично, в нем нет центральных персонажей, а их единственным настоящим связующим звеном предстает всепоглощающая смерть.

Драматург и в идейном, и в художественном плане обращается к своим прошлым работам. Метафизическое зло, возникающее из ниоткуда (болезнь, вспыхивающая в городе, не имеет ни видимых причин, ни симптомов), порождает социальное зло. Смерть детей в первой сцене приводит к жуткому конфликту между людьми на площади; тюремщик хладнокровно расправляется с двумя заключенными, считая, что они и без того обречены на смерть; старик оканчивает жизнь самоубийством от отчаяния и ненависти к окружающим. Механизм распространения эпидемии зла привычен – "prolifération": смерти и ужасные преступления множатся до бесконечности. Как отметил в этой связи французский исследователь Э. Жаккар, «в театре Ионеско умирают много. Вернее сказать, умирают постоянно» [14, с. 1792].

В то же время автор стремится к нахождению новых сценических эффектов, воздействующих на зрителя. В сцене IX даны две ситуации, развивающиеся сначала параллельно. На левой и правой части подмостков одновременно появляются две пары влюбленных – Жан и Жанна, Пьер и Люсьена, – стремящихся преодолеть все препятствия и соединиться посреди бушующего пожара смерти. Но даже глубокие благородные чувства не могут спасти от неизбежности. Здесь действие переключается – эпидемия настигает Пьера и Жанну, Жан и Люсьена остаются в безысходном одиночестве.

В 1973 году Т.К. Якимович замечала в отношении творчества Э. Ионеско: «На рубеже 50-60-х годов французский "антитеатр", несомненно, мог рассматриваться как антагонист сценических нормативов, "мотор" новейшей художественной эволюции определенного типа. Теперь, даже в границах модернизма, его приходится оценивать как отстоявшуюся "окаменелую" формулу, одно из звеньев драматургической традиции середины XX века» [211, с. 93]. Кардинальная смена взглядов вызвана одновременно ставшей со временем очевидной внутренней устойчивостью театра Ионеско и его первым, прямым и целостным обращением к «большой» литературе, которое

состоялось на год раньше. В 1972 году из-под его пера выходит переработка трагедии Шекспира «Макбет».

Как и любая нереалистическая версия классического произведения, «Макбет» Ионеско отличается очень вольным прочтением шекспировского сюжета. Пьеса, в отличие от трагедии Шекспира, не имеет подразделения на акты и действия; отсутствуют некоторые важные персонажи, искажаются имена прочих, трансформируются либо игнорируются отдельные сюжетные линии; реалии значительно осовременены. Все вышеперечисленные изменения, внесенные в драму Шекспира, являются признаками пародии на литературную основу произведения.

Вместе с тем, Ионеско сохраняет серьезное отношение к центральной теме «Макбета» Шекспира, которая также составляет смысловую основу его пьесы, – неизбежное превращение человека в злого тирана под воздействием жажды власти. Заклинание ведьм в завязке классической трагедии «грань между добром и злом, сотрись!» может служить ключом к интерпретации пьесы Ионеско и всего его творчества в целом. Многочисленные метаморфозы стирают грань между добром и злом, смешным и ужасным, превращая действие в абсурдную, лишённую смысла игру. В драме французского автора добрый и благородный король Дункан Шекспира оказывается трусливым и кровавым деспотом. Верные своему господину Макбет и Банко, решившись его убить, дословно повторяют диалог мятежных баронов Глэмиса и Кавдора из первой сцены. Крик умирающего Дункана «убийцы!» звучит как пророчество: в дальнейшем Макбет сам превращается в беспощадного тирана и расправляется с Банко.

В пьесе Ионеско Макбет и Банко предстают в виде двойников: они произносят идентичные монологи, не появляются одновременно на сцене в присутствии других действующих лиц, и леди Дункан постоянно путает их. Для драматурга-абсурдиста неприемлема любая форма тирании, все правители одинаково корыстны, тщеславны и порочны, поэтому образы Макбета и Банко в пьесе Ионеско трансформируются в один собирательный персонаж, олицетворение властолюбия<sup>1</sup>.

Апогеем жестокости в пьесе Ионеско становится убийство Маколом Макбета и его восхождение на трон. Монолог Макола является финальной тирадой драмы и полностью заимствован Ионеско из третьей сцены четвертого действия трагедии Шекспира. Равно как и шекспировский персонаж Малькольм, обращаясь к Макдуфу, новый правитель в произведении французского драматурга называет себя тираном несравненно более жестоким, лживым, коварным, скупым, сластолюбивым и распутным, чем Макбет. В заключении монолог Макола существенно отличается от реплики шекспировского Малькольма, лишь провоцировавшего на

---

<sup>1</sup> Данный прием схож с особенностью поэтики Шекспира. Английский драматург в своей трагедии, по мнению Зигмунда Фрейда, разделяет свойства одного характера на двух персонажей, каждый из которых представляется несовершенным до тех пор, пока в соединении с другим снова не обретает свое единство [191, с. 168–169]. Единственное отличие состоит в том, что в таком динамичном психологическом контексте у Ионеско предстают Макбет и Банко, а у Шекспира – Макбет и его супруга.

откровенность Макдуфа. Идея Шекспира о разрушении личности жаждой власти развивается в произведении Ионеско мыслью о бесконечном самовоспроизведении зла и бесполезности сопротивления насилию при помощи насилия. Таким образом, «Макбет» Ионеско предстает одновременно и как пародийная деконструкция трагедии Шекспира, и как ее философское переосмысление.

Единственно возможным способом самосохранения и обретения смысла жизни в художественном мире Ионеско, где любое действие или противодействие бессмысленно, становится принципиальная пассивность. Этот принцип реализуется в двух последующих работах автора, пьесе «Этот потрясающий бордель!» (1973) и ее прозаическом прообразе, романе «Одинокий» (1973).

Целесообразно сопоставить роман и пьесу через призму пространственно-временных отношений. С одной стороны, необходимость хронологического анализа диктуется отмеченной выше эволюцией взглядов писателя на построение сюжета, в котором время и пространство не разделены, а связаны общими характеристиками. С другой стороны, согласно М.М. Бахтину, «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [102, с. 122]. Из этих различий будет проистекать разница драматического и прозаического текста, сценического монолога и внутреннего монолога героя романа.

Развитие сюжетов, что в целом типично для всего позднего творчества Эжена Ионеско, стремится от неестественного, ненормального, абсурдного (с точки зрения персонажей) положения вещей к обретению здравого смысла. «Я», главный герой романа, получив наследство, сразу же покидает ненавистную работу, дабы предаться бездействию, жить в свое удовольствие. Ионеско придает ситуации комичный оттенок: «Я» с самого начала обещает себе не думать вообще, отказаться на время постоянного отдыха от размышлений о смысле жизни. Однако задача оказывается невыполнимой. Большую часть романа занимает внутренний философский поиск, поскольку бездействие, отсутствие занятий для ума должно неизбежно компенсироваться активной рефлексией, по крайней мере, у людей, склонных к ней.

Подобное восприятие действительности диссонирует с обыденным, общепринятым, что подтверждает ход времени в романе. На первых страницах произведения главный герой детально описывает неприемлемый для него, удушающий, но раз и навсегда установленный и неизменный распорядок дня – ранний подъем, опоздание на работу, обеденный перерыв, ничем не заполненные вечера. Далее «Я» дает подробный отчет о своих действиях: увольнение, переезд на новую квартиру, первые исследования незнакомых мест. Однако затем выясняется, что пустая «вольница» ничем не лучше ненавистного строгого порядка. Главный герой вопреки собственному желанию поддается напору гнетущих его мыслей о бренности жизни. В этот момент реальное время начинает распадаться, доминантным становится

внутреннее время сознания персонажа, которое существенно отличается от объективного.

Во второй половине романа ничтожно мало временных опор для действия. Время пробегает невероятно быстро и незаметно. Со дня переезда проходит три месяца, события которых умещаются на нескольких страницах; одной главы хватает для описания совместной жизни с официанткой из бистро на углу. Гораздо больше места уделено размышлениям персонажа, его тревогам и колебаниям. Тем внезапнее утекает время: женщина оставляет «Я»; казалось бы, проходит несколько мгновений, но вот герой узнает, что его бывшая возлюбленная вышла замуж, и у нее четверо детей.

Прошлое для персонажа скрывается, о будущем он никогда не задумывается, ему остается только настоящее. Как отмечает в своей диссертации, посвященной анализу романа, датский исследователь Серен Ольсен, «все три аспекта времени сливаются в один. Ускорение "хронометрируемого времени" отражает замедление времени субъективного, его полную остановку. Время перестает быть линейным и становится точечным» [261].

В тот же момент, когда субъективное время перестает соответствовать реальному, пространство подвергается тем же метаморфозам. «Я» может видеть картины, недоступные глазу других: драку на площади, похоронную процессию по утрам. Затем эти видения начинают преобладать над реальностью. Вначале «Я» замечает, как с неба исходит необычайно голубой поток света, потом под окном его комнаты вырастает чудесное дерево, полное прекрасных цветов. Он срывает несколько бутонов, и только они служат доказательством тому, что он видел. Чудесные картины, более прекрасные, чем реальность, отделяют личное мировосприятие персонажа от действительного. Люди могли бы быть счастливее, намекает автор, им доступно это безмятежно-райское потустороннее пространство (консьержка все же видит плоды дерева, людям достаточно поднять глаза, чтобы восхититься прекрасным светом). Однако человечество либо не может, либо сознательно не хочет отказаться от миража будней.

Финальная сцена романа – видение на месте стены комнаты небесного райского сада с ведущей туда лестницей – довершает разлад объективных пространственно-временных отношений. «Прошли секунды или годы...»<sup>1</sup> – непрестанно повторяет замороженный чудесной картиной «Я». Происходит также полное размежевание между внутренним пространством персонажа, приобретшим ощущение полноты жизни, и угрюмой действительностью, от которой герой Ионеско отказывается: «Я понял, что это было предзнаменование»<sup>2</sup>. Последняя фраза, оставляет роман незавершенным, открытым для трактовок, полным многозначности. Широкая интерпретативность – важный элемент эстетики Ионеско. Поскольку все человеческое существование состоит из отдельных и несвязных частей,

---

<sup>1</sup> "Des années passèrent ou des secondes" [13, p. 208].

<sup>2</sup> "Je pris cela pour un signe" [13, p. 208].

зидается на условностях, на «ничто», значит все умозаключения, мировоззренческие парадигмы, чтобы наполнить жизнь смыслом, должны быть равноценными, одинаково верными и неверными, нужными и ненужными.

В драматическом варианте романа хронотоп во многом, с поправкой на сценические условности, сближен с прозаическим. Движение сюжета в пьесе также идет по линиям «абсурд – здравый смысл», «ускорение, остановка реального времени – точечное субъективное время». Первые три сцены действие остается традиционным – в типичном диалоге сослуживцев Персонажа на его проводах со службы не принимает участие только он сам. Своим молчанием он как будто бы отстраняется от ситуации, предпочитая слушать и искать смысл, чем давать оценки и говорить. В дальнейшем Персонаж также немногословен, последующие четыре сцены представляют собой развернутые монологи его соседей по новой квартире. Подобная драматическая форма по замыслу автора также должна способствовать духовному поиску главного героя.

Однако, как и в романе, цель сложного процесса постоянно ускользает, что обозначает разлад во времени и пространстве. В сцене IX после рассуждений Консьержки о конечности и бесконечности вселенной Персонаж принимается проверять на прочность окружающий его мир – стены комнаты, – словно бы опасается, что они могут обрушиться на него. Затем пустое помещение начинают заполнять предметы мебели, постепенно занимающие все жилое пространство. Этот сюжетный ход не кажется примечательным, если не обращать внимания на то, что он связан с приемом "prolifération" (нарастание). Появление множества предметов мебели на сцене символизирует сокращение жизненного пространства героя, его вынужденное или добровольное отмежевание от окружающего мира, который грозит смертью.

Как и в «Одиноком», с середины действия, сцены X «В ресторане», в пьесе время и пространство максимально уплотняются. В несколько мгновений проигрываются события, которые могли бы уместиться в несколько месяцев и в нескольких сценах: от чудесного видения света, которое наполняет Персонажа восхищением и удивлением перед жизнью, до начала революционного движения. Мирные клиенты внезапно превращаются в вооруженных бунтарей, звуки мирного квартала перерастают в стрельбу.

Наконец, в сцене XIV жизненное пространство редуцируется до комнаты, отгороженной от улицы, где кипят боевые действия. В ней закрываются Персонаж и его спутница Аньес, официантка из бистро. В этом помещении реальное время никак не фиксируется, его отмеряют только появления Консьержки с подносом с завтраком, обедом и ужином. Но даже эти приметы оказываются ненадежными. В начале действия Аньес объявляет, что затворничество длится три месяца; через некоторое время оказывается, что прошло уже два года. В ходе развития сцены XIV Аньес пытается подменить антигуманные картины войны фантастическими видениями чудесной страны, райского сада. В начале следующей, финальной сцены

женщина покидает Персонажа (оказалось, что их совместная жизнь длилась четыре года), и действие на этом окончательно замирает и замыкается на комнате. Персонаж вновь переживает то ли наяву, то ли в своем сознании целый ряд встреч с незнакомыми людьми, которые только запутывают его поиски. И, наконец, он приходит к неутешительному для себя выводу, принимаемому им с горьким смехом, что все происходящее и окружающее – бессмысленный, «замечательный бордель!» ("ce formidable bordel!").

Таким образом, пьеса «Этот замечательный бордель!» может быть определена как типичный для Ионеско трагифарс, тогда как роман, благодаря своей принципиальной незавершенности, – более оптимистичное по духу произведение. Различие в эмоциональном заряде и конечном смысловом значении – не единственное для прозаического и драматического произведений. Трансформации трактовки образа главного героя во многом определяют своеобразие романа и пьесы и одновременно сближают их, нивелируя жанровые границы. Можно проследить, каким образом Эжен Ионеско подвергает изменению своего главного героя на пути от прозы к драме.

В пьесе «Этот замечательный бордель!» молчаливый персонаж жив лишь благодаря поиску своей индивидуальности, логично связанному и со смысложизненными исканиями. Этот поиск Персонаж ведет через общение с другими, от которых читатель и зритель узнают всю информацию о нем, в романе же «Я» – двойник автора, сам излагает свое прошлое. Внутренний монолог героя романа сначала превращается в диалог сослуживцев Персонажа, затем делится на высказывания его новых соседей. Авторская мысль распределена между всеми действующими лицами пьесы, чьи разные по тональности голоса сливаются в единое содержательное целое. Все они получают часть тех идей, что озвучивал «Я» в «Одиноком», но никто из них не может претендовать на смысловую полноту, не способен олицетворять автора, что было функцией главного героя романа. Второстепенные персонажи только отражают некоторые идеи, помогают Персонажу найти свое «я» и познать основы мироустройства. Однако даже в этом отношении они не могут служить гарантом надежности и истинности. Каждый из них предупреждает главного героя о том, что ему не стоит доверять остальным. В таком случае значимость их слов становится спорной. Здесь Ионеско вновь прибегает к иронии, чтобы провести тезис об отсутствии в мире окончательной и бесспорной истины.

Очевидно, что важным моментом является взаимодополняемость романа и пьесы. Они, развивая одни и те же экзистенциальные мотивы, делают их более выпуклыми, заметными и оригинальными. При этом Ионеско стремится к экспериментированию с жанрами, нивелируя их границы, демонстрируя скрытый в прозе драматический заряд, соединяя в этом процессе свои личные мировоззренческие и художественные установки. Страсть к эксперименту роднит роман «Одинокий» и пьесу «Этот замечательный бордель!» с ранним творчеством автора, в котором

оригинальность и игра с традицией ставилась во главу угла. Идеиные поиски продолжаются на ином художественном уровне и материале.

Две последние пьесы французского драматурга – «Человек с чемоданами» (1975) и «Путешествия к умершим» (1981) – несколько отличаются в содержательном плане от его предыдущих работ. В них главный герой, также двойник автора, много путешествует, встречается с различными людьми, ведет беседы. Однако подвижность и многословность при отсутствии результатов поиска оказываются тождественны молчанию и неподвижности протагониста романа «Одинокий» и его драматической версии.

Весьма запутанной и неоднозначной оказывается символика пьесы «Человек с чемоданами». В ней по примеру ранних произведений нарушены одновременно причинно-следственные (главный герой-путешественник не может сесть в поезд, но и не имеет права оставаться на перроне) и пространственно-временные связи (действие происходит то ли в Париже, то ли в Венеции, то ли в 1938, то ли в 1952 году). Сюжетная логика становится похожей на структуру сновидения, где события утрачивают причинно-следственный порядок, и, кажется, ничто не связано ни с чем.

В пьесе можно выделить несколько семантических пластов. Во-первых, автобиографический: путешественник находится в постоянном поиске своей жены, умерших родителей и родственников, знакомых и друзей, в которых угадываются близкие самого автора. Этот уровень интерпретации связан со вторым, литературно-мифологическим: в одном из чемоданов персонажа – утерянном – находится его рукопись, которая может помочь в поисках, объяснить смысл происходящего. Жена замечает протагонисту: «Ты всегда считал меня своей матерью. Я – твоя жена!»<sup>1</sup> – перед читателем предстает перевернутый вариант мифа о царе Эдипе. В той связи следует отметить, что само название пьесы Ионеско и ее сюжет – реминисценция драмы Ж. Ануя «Путешественник без багажа» (1937). В этом произведении также создается образ человека, потерявшего воспоминания. Однако между двумя сюжетами имеются значительные расхождения. Согласно мнению Э. Жаккара, герой Ануя, открыв свое прошлое, предпочитает отказаться от него, тогда как путешественник Ионеско смиряется с фактом своей потерянности в хаосе жизни, чувством беспричинной вины перед окружающими [14, с. 1834].

В «Путешествиях к умершим» автор доводит откровенность самоанализа, удивлявшую уже в предыдущем произведении, до предела<sup>2</sup>. Главный герой Жан пробирается через грязь и воду (символы смерти) в поисках умерших родственников, света (смысла жизни), постоянно ускользающего от него. Свой возврат в воспоминаниях и грезах к покойным двойник автора связывает со своей скорой смертью. Для самого Ионеско она

---

<sup>1</sup> "Tu as toujours cru que j'étais ta mère. Je suis ta femme" [14, p. 1218].

<sup>2</sup> Взаимосвязь двух последних драматических произведений Эжена Ионеско тонко ощутил знаменитый театральный режиссер Р. Планшон. Он создал по мотивам обеих пьес итоговый спектакль «Ионеско», с большим успехом прошедший на сценах многих городов Франции в 1983–84 годах.



становится еще и творческим небытием<sup>1</sup> – за 13 лет до физической смерти он уходит из театральной жизни, оставляя после себя финальное откровение своего alter ego: «Мой язык больше не служит мне. Чем больше я говорю, тем меньше я могу сказать. Чем больше я могу сказать, тем меньше я говорю [...] Я не знаю»<sup>2</sup>.

Ощущение трагизма и упадничества последнего героя драматурга не должно заслонять от читателя обратную сторону высказывания. У Ионеско процессу разрушения всегда сопутствует созидание. Поэтому в данном контексте уместным будет высказывание швейцарского русиста Ж.-Ф. Жаккара в отношении творческой позиции авангардиста Даниила Хармса: «Изображение мира в его бессвязности не является поражением. Напротив, это признание безжалостной ясности, верным отражением которой становится язык. Вот почему следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, [...] но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия. Хармс, таким образом, относится к той обширной категории писателей, которые для того, чтобы ответить на великие экзистенциальные вопросы, задались целью узнать, что сказано тем, что сказано, и которые в своей поэтической практике отваживались с тоской ответить: ничего» [120, с. 257]<sup>3</sup>.

За долгие годы творчества Ионеско проделал сложный путь. В плане искусства от разрушения канонических театральных форм он пришел к их реформации, воссоединению с новейшими тенденциями в драматургии, от игрового прочтения жанра к более традиционному. В философском контексте после попыток создания образа ирреального мира Ионеско обращается к символическому изображению современной действительности, в целом жестокой и враждебной по отношению к человеку, но несущей также основы гуманистических ценностей. При этом нужно подчеркнуть, что эволюция поэтики французского драматурга включает в себя элементы инволюции, то есть возврата к прошлому опыту, обогащения им новых идей и образов.

Подводя итоги хронологического анализа творчества Эжена Ионеско, необходимо отметить весьма значимую его особенность. На протяжении всего пути в литературе французский драматург придерживается определенных художественных принципов, выработанных им в румынский период творчества. В дальнейшем, занимаясь поисками новых форм выражения в сценическом искусстве и изящной словесности, он постоянно

---

<sup>1</sup> Фактически Ионеско продолжал писать и после 1981 года, однако уже гораздо меньше, поскольку видимо изменилось отношение автора к собственному призванию. Помимо редких журнальных и газетных публикаций, в свет вышли лишь две книги размышлений об искусстве – «Белое и черное» (1985) [17, 2] и «Прерывистый поиск» (1987) [12]. Из первого сочинения взята следующая фраза, определяющая позицию Ионеско по отношению к литературному творчеству в последние годы жизни: «Как противно говорить о театре, просто с души воротит» [17, с. 226].

<sup>2</sup> – "Je n'ai plus mon langage. Plus je dis, moins je parle, plus je parle, moins je dis [...] Je ne sais pas" [14, p. 1357–1358, 1361].

<sup>3</sup> В четвертой главе цитируемой монографии швейцарский исследователь проводит параллели между творчеством Даниила Хармса и Эжена Ионеско. Кроме этого, им предпринята попытка сопоставительного анализа пьесы русского писателя «Елизавета Бам» и «Лысой певицы» [121].

возвращается к однажды избранной символике и тематике и перерабатывает их.

Исходя из данной посылки, можно утверждать, что творчество Эжена Ионеско представляет собой эволюцию формальных художественных приемов, но не эволюцию эстетических взглядов или фундаментальных принципов художественной практики. Среди них основными и постоянными являются:

1. **Фрагментарный принцип построения художественной картины мира** (микрокосм писателя зиждется на равноправном сосуществовании основных культурно-философских понятий: бытие – небытие, реальность – иллюзия, явь – сон, мышление – язык, логика – алогизм, здравый смысл – абсурд, оригинальность – банальность).
2. **Парадоксальность художественной и бытийной реальности** (всякое явление и событие раскрывается у Ионеско как многозначное и в этой многозначности оно утрачивает единый, общезначимый смысл, становится абсурдным).
3. **Множественность интерпретаций** (произведения французского драматурга, согласно эстетике абсурда и парадокса, обладают множеством заранее заданных автором уровней прочтения, не исключаяющих друг друга; количество интерпретаций не ограничено и может быть дополнено в соответствии с точкой зрения читателя).
4. **Принцип художественного синтеза** (в драмах, эссе и новеллах Ионеско сводит воедино разнородные мотивы, приемы, концепции, эстетику и мировоззренческие установки, элементы массового и высокого искусства, рационалистическое и иррационалистическое начало, что дает автору возможность наиболее полно выразить определенную идею).
5. **Принцип творческого эксперимента** (осознавая очевидный кризис выражения всякого языка, автор экспериментирует с различными системами означения – логикой, речью, символикой искусства, – что само по себе превращается в новое средство выражения).
6. **Трагикомическая направленность** (всякая общепринятая норма, подвергается у Ионеско уничтожению пародированием, всякая проблемная ситуация разрешается преимущественно при помощи смеха, но в то же время остается без однозначного ответа).

## ГЛАВА 2 ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО И АВАНГАРДИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

### 2.1. Театр Э. Ионеско и экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм

Факт духовного, интеллектуального и художественного влияния экспрессионизма, дадаизма и сюрреализма на весь поток неклассической западноевропейской литературы XX века не требует новых доказательств. Необходимым является выявление наиболее тонких нюансов этого влияния на авторов, так или иначе причастных к авангардизму первой половины прошлого столетия, с учетом всего комплекса их онтологических и эстетических установок, особенностей поэтики.

Исследовательскую задачу затрудняет также специфика развития истории искусства XX века. Экспрессионизм, дадаизм и сюрреализм из-за общности художественной и теоретической платформы, точки зрения на мир, вовлеченности в различные проекты одних и тех же художников в научном осмыслении предстают иногда не парадигмой, а одним лишенным конкретики течением, наименование которого варьируется в зависимости от сферы интересов исследователя. Так, во французском литературоведении постэкспрессионизм и магический реализм приравниваются к сюрреализму (Ж. Шенье-Жандрон) [84], дадаизм поглощает во времени значительную часть «исторического» и «эмпирического» сюрреализма (М. Сануйе) [182]. Чтобы избежать подобных неоправданных обобщений, рассмотрим эти феномены искусства в их привычных хронологических и культурологических рамках.

Прямая взаимосвязь театра Эжена Ионеско и экспрессионизма не вполне очевидна, тем более что упомянутое направление, заявившее о себе в творчестве отдельных живописцев (В. Ван Гога, Э. Мунка) еще до самопровозглашения группы в 1911 году, наиболее полное выражение нашло в немецкой и австрийской культуре. Однако помимо поздних заимствований французским абсурдистом у немецкоязычных драматургов 1910-20-х годов отдельных приемов, уничтожающих театральную иллюзию и устанавливающих прямой контакт между публикой и сценой, необходимо отметить два концептуальных сходства в эстетике Ионеско и экспрессионизма. Первое – сугубо личностная, предельно субъективная точка зрения на мир. Второе – ощущение лежащего в основе мироустройства непримиримого конфликта разнонаправленных начал, ведущего к вселенской катастрофе.

Но даже в этих точках тесного соприкосновения обнаруживаются разводящие в разные стороны Ионеско и экспрессионистов различия. Их причины носят в первую очередь исторический характер. Экспрессионизм был в большой степени реакцией на кризис в социуме, науке и искусстве начала века. Наряду с «криком» о бессмысленности и бесчеловечности войн, революций и технического прогресса, их ужасных итогах в некоторых

произведениях В. Хазенклевера («Сын», 1914), Э. Толлера («Превращение», 1919), Г. Кайзера («Коралл», 1917), Ф. фон Унру («Род», 1918–1920) прорывается также подспудная уверенность в рождении из огня апокалипсиса нового и лучшего мира и человека, которые будут устроены по отличным от устаревших и дискредитировавших себя правилам.

«Позитивной» эсхатологии экспрессионистов Ионеско, убедившись на личном опыте в полном крахе гуманистических идеалов в XX веке, противопоставляет тотальное отчаяние, уравновешенное горькой иронией; возможность конструктивного разрешения конфликта он замещает взаимодополняемостью противоречий, их метафизическим коловращением и сосуществованием. Если человечество в течение нескольких десятилетий забывает собственные ошибки, заново и почти буквально воспроизводя мировую войну, то уже невозможно воспринимать мироустройство иначе, как фарс. То, что повторилось однажды, может произойти еще не раз, и в подобной ситуации снимаются все нравственные и эстетические оценки, становится невозможным ее осмысление в трагическом плане.

Художественным отражением подобного восприятия истории и жизни является «Лысая певица»: пьеса не смешна и не грустна, она лишь может быть проиграна снова и снова. Совершенно иное ощущение действительности в эпоху между двумя войнами обнаруживается в показательной для сопоставления пьесе Эрнста Толлера «Гоп-ля, мы живем!» (1927). Ее сюжет, так же как «антипьеса», закольцован: главный герой, блуждая по кажущейся ему абсурдной действительности Веймарской республики, постоянно возвращается в одну и ту же тюремную камеру. Финал типичен для экспрессионистской поэтики – он завершен, трагичен и противостоит открытой концовке «Лысой певицы»: отчаявшийся персонаж сводит счеты с жизнью.

Общие приемы деформации пространственной и предметной действительности как проявление ее абсурдности, обезличивания индивида как констатация утраты им собственной идентичности у экспрессионистов и Ионеско служат различным целям. Согласно мысли А.А. Гугнина, экспрессионизм, наследник идей раннего романтизма, отвергает мир техногенной цивилизации и стремится вернуть человека в лоно природы. «Деформация цивилизационного пространства... выступала у ранних экспрессионистов не столько как итог деяний самих людей, сколько как следствие грандиозной естественно-природной катастрофы, перед которой человек просто бессилен, ибо он сам и все созданное им цивилизационное пространство являются лишь крохотной частью Природы и Космоса [...] Так через крайний субъективизм (выделено Гугниным – Д.К.) в восприятии экспрессионистами позитивистского образа мира происходило восстановление объективной картины самого мироздания» [117, с. 9]. Ионеско также ищет свой метафизический идеал упорядоченности в природной среде. Однако он его прихотливо кодирует, наделяет сугубо личным символическим значением, с трудом поддающимся прочтению с общепринятых культурных позиций (символы света, воды, грязи). Таким

образом, он оставляет художественную демонстрацию проблемы и возможность ее решения в сфере внутреннего, субъективного, никогда не реализуемого материально. Произведения Ионеско остаются доменом невозможного, тогда как экспрессионистские драмы мыслились как обращения, воззвания, памфлеты, подталкивающие к конкретному преобразовательному действию.

Соответственно этому импульсу в экспрессионизме понимается конфликт – не столкновение различных и равноправных точек зрения, как у Ионеско, но противопоставление истины, устремленной вперед, статичной, аморфной неправде, косности. Отсюда и традиционное деление действующих лиц на несколько иерархических групп: «толпа» (немые персонажи), «люди» (способные понять героя), «герой» (носитель близких автору идей) [136, с. 363]. В творчестве французского авангардиста невозможно провести столь строгого деления. Персонажами в равной мере могут быть слова и ситуации, предметы и люди. Последние редко обладают героическим статусом, ибо целиком зависят от своего окружения, постоянно ищут себя в нем и живут им, одновременно противясь ему.

Вместе с тем, Ионеско явно заимствует у экспрессионистов способ передачи идей посредством монолога (большие монологи Беранже) либо "Vorbeireden" – особой формы диалога, когда собеседники не слышат друг друга [136, с. 363]. Подобный прием он использует в первом акте «Носорога» для создания эффекта тотальной разобщенности спорящих, никто из которых не обладает истиной в последней инстанции. В практике экспрессионистов, напротив, "Vorbeireden" всегда сталкивал застывшую толпу, чья «глухота» служила подтверждением ее неправоты, и движущегося вперед героя, способного противостоять упорству застарелых догм. Таким образом, становится очевидным, что, даже прибегая к заимствованию драматургических приемов, разделяя некоторые идеи экспрессионизма, Эжен Ионеско радикально трансформирует их в соответствии с новым типом художественного мировоззрения.

Дадаизм – течение, «созвучное» по тональности настроения экспрессионизму и соседствующее с ним во времени. Вместе с тем в первом приближении оно предстает изначально формалистским, бунтующим ради самого бунта. Революционный, преобразовательский пафос экспрессионизма, подразумевающий созидание, внешне диссонирует с заявлениями Т. Тцара, Х. Балля и Р. Хюльзенбека о полной бессмысленности дада, его неуклонном разрушительном движении. Более того, сами дадаисты чувствовали эти различия и стремились их четко выразить, как, например, Хюльзенбек в статье «Чего хотел экспрессионизм?»: «Он (экспрессионизм – Д.К.) чего-то хотел, это останется его характерной чертой. Дада ничего не хочет, дада растет. Экспрессионизм хотел погружения внутрь, он считал себя реакцией против времени, тогда как дадаизм есть не что иное, как выражение времени» [29, с. 28].

На самом деле дадаизм и экспрессионизм имеют общие истоки, поскольку причину требующего немедленного оглашения и решения кризиса

они видят в неправильном устройстве человеческого сообщества. Как замечает М. Сануйе, Хуго Балль, формируя в 1916 году новый подход к искусству, фактически переносит идеи участников альманаха «Синий всадник» на новую почву: «Язык – орган социальный и может быть уничтожен безболезненно для творческого процесса. Кажется, этого и следует добиваться» [182, с. 15]. Выясняется, что тотальный нигилизм дадаизма также в значительной степени берет истоки в реальной повседневности, одной из своих важных задач предполагает ироническое развенчание отдельных социальных организаций и политических партий, что и было косвенно продемонстрировано на выставках и художественных вечерах 1920–1921 годов в Париже<sup>1</sup>.

Объединяющие экспрессионистов и дадаистов социально-исторические предпосылки творческого бунта резко контрастируют с отношением Э. Ионеско к проблеме взаимовлияния искусства, общества и времени. Его позиция отражает мировоззрение грядущей эпохи и не имеет ничего общего ни с экспрессионистским противостоянием времени, ни с дадаистской погруженностью в него, которые для французского драматурга являются, в сущности, разными проявлениями одного и того же желания быть вовлеченным в исторический процесс. Ионеско ощущает, что созрела и требует воплощения в нетривиальной художественной форме принципиально новая концепция искусства, которое бы шло впереди своего времени. «Принадлежать своему времени – значит изначально отставать» ("Vouloir être de son temps c'est déjà être dépassé") – таково заглавие одного из разделов книги «Заметки за и против».

Поэтому для Ионеско язык как средство выражения – это не социальный орган. Создаваемый в некоторых ранних драмах («Лысая певица», «Жак, или Подчинение», «Картина») антибуржуазный критический настрой лишь создает необходимый фон для иных прочтений сюжета, расширения их семантического поля. Прием столкновения различных временных контекстов – актуальных и вечных, метафизических – в пьесах французского драматурга не только помогает генерировать новые смыслы, но и способствует тому, что разрываются привычные представления об исторической преемственности, в том числе и литературной. В отношении театра Ионеско трудно говорить о непосредственных предшественниках и прямом влиянии, он всегда отрицал свою прямую связь с драматургической традицией. Напротив, Т. Тцара, закладывая основы «антипоэзии», опирается на поэтический опыт Лотреамона и принимает как руководство символистские стихи-манифесты П. Верлена и А. Рембо – уже утвердившиеся в общественном сознании литературные феномены.

Из наследия Лотреамона, его понимания прекрасного как «встречи швейной машины и зонтика» вырастает также дадаистская теория образа. Он создается путем соединения несовместимых, максимально удаленных друг от

---

<sup>1</sup> Эта тенденция еще четче проявилась в деятельности представителей другой части расколовшейся швейцарской группы, сблизившихся в 1918 году в Германии (Берлине и Кельне) с левыми экспрессионистами.

друга реальностей<sup>1</sup>, например, превращение человека в неживой предмет. Почти буквальным воплощением метафоры французского предвестника символизма становится скетч А. Бретона и Ф. Супо «Пожалуйста!» (1920), «актеры-вещи» появляются в пьесе Т. Тцара «Первое небесное приключение господина Антипирина» (1920). Переключки драматических образов дадаизма с «людьми-стульями» Ионеско очевидны, на что справедливо указывает М. Сануйе [182, с. 152]. Однако необходимо принимать во внимание трагическую окраску, уничтожение человеческого духа и естества, которые являются результатом доминирующей предметности, приема "prolifération" «антидрамы» 1950-х годов. Прежде всего, театр дада делает ставку на комические эффекты, рождающиеся из экспромта, эпатажного поведения участников сценического действия<sup>2</sup>.

Вообще словесное и несловесное творчество цюрихско-парижского художественного объединения трудно отождествить с определенным театральным жанром. Дада никогда не стремилось к устойчивости и определенности, несмотря на создание большого числа манифестов, каждый из которых проникнут лишь общим духом, но не предлагает конкретного определения дадаистского начала в искусстве, четкого набора художественных приемов. Дада тяготеет к «чистому» действию, хэппенингу. В дебютных постановках своих пьес, принесших ему скандальную славу, Эжен Ионеско сознательно избегает повторения опытов Т. Тцара и последователей. По признанию самого драматурга, среди прочих вариантов завершения «Лысой певицы» у него имелась провокационная уловка, рассчитанная на то, чтобы шокировать зрителей. По первоначальной задумке в финале произведения на сцене должен был появиться сам автор, бранящий присутствующих, либо недовольные зрители, которых затем расстреливают жандармы, в то время как директор театра и комиссар поздравляют друг друга с хорошим уроком, который они преподнесли публике [9, с. 254–255]. Однако драматург все же сделал выбор в пользу другого, хорошо известного окончания.

Как уже было продемонстрировано, подобный прием придает значительный художественный вес тексту, приравнивает его по значимости действию. С другой стороны в данном контексте многозначность сюжета, его способность порождать различные варианты прочтения и понимания противостоит одномерному сатирическому нигилизму дада.

Тем не менее, считать дадаизм лишь вызывающим жестом или формалистской игрой – значит также рассматривать его односторонне. Как и экспрессионизм, этот проект был направлен на постижение жизни чувственным путем во всех ее проявлениях. Важный мировоззренческий аспект движения был удачно отражен Ж. Ривьером, одним из немногих

---

<sup>1</sup> Данную концепцию продолжали активно развивать сюрреалисты: она сформулирована в первом манифесте группы А. Бретона 1924 года, в том же году появляется в теоретических сочинениях И. Голля.

<sup>2</sup> Исключение из правила составляет лишь пьеса Ж. Рибмон-Дессеня «Китайский император» (1916), наиболее близкая произведениям Ионеско по удручающему ощущению разобщенности и немотивированной жестокости людей.

вставшим на его защиту в 1920-м году: «Схватывать бытие, пока оно еще не пришло к соответствию; достигать его в бессвязности, или лучше в примитивных связях, пока не возникла идея противоречия и не заставила его самоограничиваться, конструировать себя; подменять насильно навязанную логику единственно первородным абсурдом: такова цель, которую преследуют все пишущие дада, таков смысл всех их измышлений [...] Череда слов вне синтаксиса, крик, жест – хватание ли за голову или сморкание на сцене – все имеет свой смысл, свое содержание так же, как и самые возвышенные поэтические излияния, с тех самых пор, как у нас возникла мысль об этом. Человек не способен сказать ничего, что не имело бы смысла» [182, с. 186].

Главный редактор журнала «Ля Нувель Ревю Франсез» также обоснованно критикует тех, кто пытается буквально понять лозунг «Дада ничего не означает». Помимо этой вызывающей фразы, в «Манифесте Дада 1918 года» Т. Тцара приводит множество значений этого «эзотерического слова»<sup>1</sup>: «хвост священной коровы, кубик и мать в определенной местности Италии, деревянная лошадка, кормилица, двойное согласие по-русски и по-румынски» [47, с. 29–30]. Проблема логики смысла, таким образом, заключается не в том, что слово бессмысленно само по себе, но имеет слишком большое количество денотатов, никак не связанных между собой.

Две вышеприведенные характеристики дадаистского проекта тесно соединяют его с картиной мира по Ионеско, со стремлением драматурга отразить всю его многогранность, бессвязность и абсурдность в самых простых образах, не отождествляя их с рациональными законами диалектического развития. Капитальное различие заключается в том, что данный теоретический постулат дадаисты в силу тех, или иных причин не смогли облечь в адекватную художественную форму. Анализируя тексты движения, невозможно однозначно определить, как следует понимать отмеченную Ж. Ривьером «вечность смысла» – в качестве непреходящей цели, объекта постоянных созидательных устремлений либо имманентной данности, близкой и принципиально непостижимой одновременно. Ионеско, в свою очередь, сумел плодотворно преодолеть кризис выражения, однозначно выбрав второй вариант ответа.

Возникнув сразу после распада парижского кружка дада, сюрреализм синтезирует его разрозненные тезисы и достаточно последовательно развивает их. В своей идейной динамике группа А. Бретона предвосхищает эстетику «антитеатра», предсказывает его поэтику. Этому отчасти способствовали личные связи писателей. Увидев в 1952–53 годах постановки первых пьес Ионеско, Ф. Супо, А. Бретон и Б. Пере заявили: «Вот то, что мы хотели сделать!» [9, с. 175]. В свою очередь, Ионеско посвятил драму

---

<sup>1</sup> Иначе «слово-бумажник», «слово с двойным дном» – термин Ж. Делеза, который обозначает лексические единицы, в силу своих морфологических или синтаксических свойств имеющие два и более семантически несвязанных денотата. Их французский философ находит в текстах Л. Кэрролла [45, с. 32]. Однако еще до него этот своеобразный лингвистический и художественный феномен подробно анализировал Л. Арагон в предисловии к собственному переводу «Охоты на Снарка» (1929), сближая его с исканиями сюрреалистов в области «черного юмора» и нового поэтического образа [200, с. 164].



«Носорог» Т. Френкелю, участнику парижского кружка дада и деятельному сюрреалисту. Можно обнаружить и прямые заимствования. Странные афоризмы «антипьесы» построены по тем же правилам, что и «152 пословицы на потребу дня» (1925) Б. Пере и Ф. Супо. Анекдоты действующих лиц «Лысой певицы» похожи своим нагромождением бессмыслицы на бессвязные короткие истории Жизель Прассинос, созданные в 1930–40-х годах [84, с. 365–369]. Наконец, в метапьесе «Жертвы долга» возникает самоопределение «сюрреализирующий» театр ("le théâtre surréalisant" – почти по аналогии с термином «сюрреалистическая драма» – "le drame surréaliste"), под которым подразумевается его иррациональность и отсутствие прямых причинно-следственных связей [14, с. 242]. Приведенных формальных фактов достаточно, чтобы ошибочно довести аналогию до полного равенства двух театральных феноменов.

Разграничить их помогает обращение к этимологии. Первой «сюрреалистической драмой» является пьеса Г. Аполлинера «Грудь Тирезия» (1917). Позднее термин «сюрреалистический» был позаимствован А. Бретоном для обозначения нового художественного течения. Однако в дальнейшем лидер группы сюрреалистов отделил собственную практику в искусстве от творчества Аполлинера, определив его как орфизм<sup>1</sup>.

Несмотря на полную обоснованность такого разграничения, в «Грудях Тирезия» можно все же обнаружить значительное количество мотивов, возникающих затем в творчестве сюрреалистов [113, с. 8–9]. Кроме актуализации будущих основ сюрреалистической мифологии – образов ребенка, Андрогина, а также алогичности действия и бесконечности метаморфоз, в драме Аполлинера присутствует особенность, важная не только для орфизма и сюрреализма, но и театра Ионеско – свободная интерпретация символики, множественность трактовок. На это Аполлинер прямо указывал в предисловии к своему произведению: «В моей пьесе нет ни одного абсолютно ясного символа, так что зритель может совершенно свободно видеть в ней любые символы, какие только пожелает, примешивая к ним тысячи всяких смыслов» [47, с. 24].

Полная свобода авторской и зрительской фантазии – вот основной тезис статьи Аполлинера. Его во всех ракурсах – творческом и интерпретативном – подхватывают и развивают сюрреалисты и Ионеско. Но если для драматурга второй половины XX века нет никаких рациональных и формальных ограничений, прежде всего исходящих от автора<sup>2</sup>, то «Грудь Тирезия» являются открытым и однозначным выражением концепций Аполлинера. В предисловии он признается, что пьеса имеет среди прочих и явные

---

<sup>1</sup> Под эту же дефиницию Бретона подпадет драматургическое и поэтическое наследие И. Голля, в частности его «сверхдрамы» ("surdrames") «Мафусаил, или Вечный буржуа» (немецкий вариант – 1919, французский – 1924) и «Неумирающий» (1920).

<sup>2</sup> Вот одно из многочисленных заявлений подобного рода, разъясняющих эстетическую позицию Ионеско: «Театр – это место, где следует дерзать, но здесь о дерзости думают в последнюю очередь. Я не хочу признавать никаких ограничений, кроме физических возможностей техники [...] Я взял себе за правило руководствоваться только законами своего воображения, и поскольку у воображения есть определенные законы, значит оно, в конце концов, не субъективно» [9, с. 83–84].

дидактические цели, Е.Д. Гальцова утверждает, что «автор стремился внести свою лепту в решение демографической проблемы» [113, с. 8]. Социальный пафос произведения Аполлинера предвещает сюрреалистическое сознание во всех аспектах, в том числе и в плане политической ориентации группы, и отделяет от «сюрреализирующей драмы» Ионеско, утверждавшего: «Все авторы хотели быть проводниками идей. Великими являются те, что потерпели в этом начинании неудачу и, осознанно или нет, добрались до более глубоких и более универсальных пластов реальности» [9, с. 55].

Подобными поисками занимались в равной мере Аполлинер и Голль, сюрреалисты и Ионеско, а также писатели предыдущей эпохи – немецкие романтики и их последователи, «проклятые» французские поэты. Так или иначе, все эти художники могли бы быть причастны к сюрреалистическому проекту, который в определении некоторых исследователей состоит в том, чтобы «сплавить желание с дискурсом человека, а эрос – с его жизнью, уничтожить само понятие неподобающего и непристойного, заставить подсознание человека заговорить в полный голос и выявить разного рода патологии языка, а поиски правдоподобия в искусстве заменить чудесной игрой воображения, провозгласив его основным двигателем человеческого духа» [200, с. 11]. Так, эротизм и игра воображения в полной мере и не только на уровне описания присутствуют в произведениях Аполлинера. Значит, решение вопроса о разграничении состоит в точном определении средств художественного отражения «сверхреальности».

Если понимать подобную поэтическую практику как проецирование психической действительности в ее собственных формах, то в эстетической системе орфизма с одной стороны и сюрреализма и «антидрамы» с другой обнаруживаются существенные расхождения. Ни Аполлинер, ни Голль не затрагивают символику ониризма. Алогизм постоянных превращений Тирезия не тождествен логике сна, он является сознательной фантазией, то есть феноменом, лежащим ближе к «поверхности» реального объективного мира. Динамичная «игра масок» в пьесах Голля представляет собой похожий прием. Кроме того, автор «сверхдрам» был категорически против привлечения психоанализа для создания поэтических образов, считал такой подход необоснованным смешением медицины и искусства.

Ониризм сюрреалистов и Ионеско также не однороден. Поиск выхода в иную реальность, близкую по сути измененным состояниям сознания (снам, грезам, опьянению, сумасшествию), сюрреалисты ведут посредством «автоматического языка», приема, разработанного в духе психоаналитической теории З. Фрейда. Хотя у истоков этой литературной стратегии, подобно «трагедии языка» Ионеско, лежит неудовлетворенность Бретона языком как средством отражения действительности, ее характер отличается от хаотичного языка персонажей «Лысой певицы». Автоматический язык сюрреалистов становится записью сновидений, алогичных по существу, но зачастую воспроизводимых умышленно, тогда как герои Ионеско действуют в условиях реального мира, который становится абсурдным не по их воле.

Зачастую «автоматический язык» престаёт функционировать по собственным законам и тяготеет к «сознательности». Примером соединения бессознательного с рациональным становится совместная работа Бретона и П. Элюара «Непорочное зачатие» (1930), умышленная попытка воссоздать речь психически нездорового человека. Структура данного произведения, казалось бы, противоречит известному выражению Л. Арагона «я топчу синтаксис», принимаемому за постулат сюрреалистического письма. Однако если продолжить цитату из «Трактата о стиле» (1924) – «Я не топчу синтаксис лишь из простого удовольствия его топтать [...] Употреблять неправильные или ошибочные фразы, несоединимые между собой части, забывать ранее сказанное, не предусматривать дальнейшее, быть невнимательным к правилам... ставить локти на стол, бить зеркала, не вытирать ноги – вот мое кредо» [84, с. 165], – то окажется, что имеется в виду не столько полное отрицание грамматических норм, сколько вызывающая юмористическая игра с серьезной целью составить прекрасное, как коллаж, из разнородных частей. Более того, не существует никакого противоречия между двумя сюрреалистическими текстами, которые можно, наравне с другими опытами группы Бретона, одновременно рассматривать как художественные произведения и как теоретические работы – в обоих хаотический язык обнаруживает тенденцию к самовосстановлению и самоустройству. Взгляды сюрреалистов на язык в данном ракурсе сближают их с театральными «лингвистическими экспериментами» Ионеско.

Мир сновидений, оживающий в «Магнитных полях» (1919) Бретона и Супо, «Волне грез» (1924) Арагона, «Сообщающихся сосудах» (1932) Бретона, полон загадок, неожиданностей и необъяснимых происшествий. На смену житейской логике приходит «объективный случай» с его ошеломляющими совпадениями, «формальными проявлениями внешней необходимости» [200, с. 340]. Сюжеты произведений черпаются из повседневной жизни, вымысел граничит с дневниковыми записями («Надя» А. Бретона, 1928). Так сфера духа проникает во все виды материальной художественной деятельности, и происходит обратный процесс: «поэтическое воображение уже по определению становится практикой: игра слов обязана перейти в предмет (Дюшан), пригрезившиеся очертания должны воплотиться в нечто осязаемое (Бретон)»<sup>1</sup> [200, с. 14–15].

Однако у сюрреалистической символики нет строгой иерархической структуры. Иногда за видениями сюрреалистов закреплена определенная трактовка, но зачастую «за этим шифром нет ничего» [97, с. 149]. В отличие от амбивалентности языка, недоступность видений разуму принципиальна и однозначна. В художественном мире Ионеско понятие "rêves"<sup>2</sup> также играет важную роль. Но картины бессознательного соединены в его произведениях в последовательную систему, их образы поддаются, как уже было показано,

---

<sup>1</sup> В контексте данной идеи становится более понятным обращение Ионеско к драматургии после поэтических и прозаических опытов. Театр – это тот вид искусства, который предоставляет неограниченные возможности в плане материализации самых абстрактных и невозможных идей, образов и видений.

<sup>2</sup> Во французском языке это слово полисемично и может обозначать и сновидения, и мечты, и грезы.

однозначной трактовке и закрепляются самим автором за соответствующими ситуациями или переживаниями. Кроме того, Ионеско в одном из своих эссе подчеркивал, что сюрреализм не является новшеством в плане использования снов в литературном творчестве и заимствует эту идею у немецких романтиков [9, с. 70].

Следует заметить, что в ходе развития сюрреалистического движения произошла некоторая подмена лозунгов. Призывы 1920-х годов отказаться от всякой связи с литературной традицией приводят сюрреалистов к инвентаризации всего мирового искусства с целью отбросить все «жизнеподобное» и воспеть все невероятное и запредельное. В результате группа обращается к «проклятым» поэтам и неевропейским экзотическим культурам. Последний источник творческого вдохновения в силу объективной несочетаемости с западным сознанием остался на полях проекта, и таким образом, сюрреалисты, как и некоторые дадаисты, в «большом времени» оказались прямыми историческими наследниками выдающейся поэтической традиции второй половины XIX века.

Ионеско, также предлагавший определять авангардное творчество в терминах «оппозиции и разрыва» ("d'opposition et de rupture") [9, с. 77], одновременно отчетливо осознает, что «нет ничего окончательного, все – лишь этап; сама наша жизнь в сущности своей переходный период: все в ней одновременно завершение одного и предвестник другого» [6, с. 93]. Взгляд на человеческое существование как на вечную и непреодолимую драму несоответствия данного и желаемого порождает ощущение отсутствия в мире поступательного движения вперед. Театр Ионеско – метафизическое искусство, демонстрация бесконечного поля возможностей.

Сюрреалистическая философия крайне негативно относится к метафизике. Ей она противопоставляет объективность и историческое движение. В 1930-х годах группа Бретона активно осваивает и трансформирует в соответствии с собственной художественной практикой материалистический коммунизм К. Маркса, созидательную диалектику Г. Гегеля, вступает в коммунистическую партию. Смысл этих философских и политических усилий сегодня достаточно ясен, на что и указывает Д.В. Затонский: «Модернизм ... выполнял собственные насущные задачи и ощущал себя при этом чем-то небывалым, даже провокационно новым. И не без основания, ибо в контексте своей эпохи, в самом деле, являлся силой новаторски-мятежной, некоей экстремистской, отчаянной – можно бы даже сказать "последней" – попыткой отстоять Цель и Прогресс» [127, с. 29].

Творчество Эжена Ионеско – отражение мировоззрения иного времени, которое уже не способно поверить в возможность динамического развития цивилизации. На такую перспективу оно реагирует иронически, всякую идеологию сталкивает с «вечными вопросами» человечества. Этим объясняется саркастический намек на теоретическую платформу сюрреализма в пьесе «Игры в резню». Один из персонажей, Оратор, призывает убивать могильщиков, что якобы поможет остановить эпидемию.

Когда же он сам падает замертво, его последователи всерьез восклицают: «Он стал жертвой объективного случая!»<sup>1</sup>.

В данном контексте также иначе может быть истолкован приведенный выше термин «сюрреализирующая драма». "Surréalisant" – это также определение театра, вторичного по отношению к сюрреалистическому, воспроизводящего, копирующего его методы. В художественном мире Ионеско копирование и подражание зачастую граничит с пародированием и осмеянием.

Таким образом, обнаруживается, что драматургия Эжена Ионеско, которая во многих художественных аспектах соприкасается с тремя рассмотренными авангардистскими течениями, не сводима ни к одному из них, прежде всего в идейном плане, а стилистические заимствования трансформируются в соответствии с различиями в мировоззренческих установках. Отказ от групповой идеологии при верности иррациональному методу в искусстве гипотетически сближает французского драматурга-абсурдиста с теми современниками экспрессионистов, дадаистов и сюрреалистов, которые по тем или иным причинам оказывались мало вовлеченными в коллективную деятельность указанных групп.

## **2.2. Патафизика А. Жарри и теория театра жестокости А. Арто в драматургии Э. Ионеско**

Всякое исследование художественных особенностей французского нереалистического и нетрадиционного театра прошлого столетия начинается с упоминания о значительном влиянии на него со стороны автора нашумевшей пьесы «Убью король» (1896) Альфреда Жарри (1873–1907). Е.Д. Гальцова называет этого писателя рубежа веков «учителем сюрреалистов» [113, с. 8]. М. Эсслин указывает на него как на одного из зачинателей «традиции абсурда» в европейской литературе [237, с. 335–339]. Э. Жаккар выводит из «цикла Убю» долгую историю «театра насмешки», среди ярчайших представителей которого в XX веке исследователь, помимо С. Беккета и А. Адамова, называет Э. Ионеско [248, с. 15].

В целом, тезис о преемственности во французской авангардной драме не вызывает сомнений. Но если А. Бретон, А. Арто и Т. Тцара в своих публичных выступлениях и художественных произведениях открыто признавали свой долг перед Жарри, то один из основоположников «нового театра» практически не упоминает произведения создателя образа Папаши Убю в качестве художественного ориентира. К обратному обязывает, по крайней мере, факт действительного членства Ионеско с 1951 по 1973–74 годы в Коллеже Патафизики, неформальном литературно-художественном объединении, созданном в 1948 году Э. Пайе и М. Сайе в память о традициях Альфреда Жарри и в духе их продолжения и развития<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> "C'est une victime du hasard objectif" [14, p. 1010].

<sup>2</sup> В журналах этого общества впервые печатались многие пьесы Ионеско, «за особые заслуги в деле развития патафизики» драматург получил звание «трансцендентного Сатрапа», встав в один ряд с такими видными

Следует отметить, что в данное сообщество входили творцы с общими взглядами на искусство и различными стилистическими предпочтениями и художественными манерами. Поэтому не представляется возможным утверждать только с формальных и исторических условий целостность и последовательность развития идей европейского театрального авангарда. Из круга наследников А. Жарри нужно особо выделить А. Арто, создавшего в Париже в 1926 году «Театр Альфред-Жарри» с целью развития идей предшественника. Таким образом, опираясь на некоторые историко-литературные факты, можно гипотетически выстроить линию преемственности в авангардной драматургии от последнего десятилетия XIX до второй половины XX века «Жарри – Арто – Ионеско». Безусловно, данная парадигма искусства требует прояснения своих художественных особенностей и способов их неизбежных исторических трансформаций.

Прежде всего, обратимся к определению патафизики – псевдонауки, выдуманной Жарри и его однокашниками во времена учебы в лицее и эволюционировавшей позднее до обширной эстетической программы его творчества. Отдельные упоминания о ней встречаются уже в сборнике «Песочные часы памяти» (1894) и некоторых пьесах из цикла Папаши Убю «Убю рогоносец» (1897) и «Убю закованный» (1899). В развернутом виде эта концепция представлена в романе «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898, опубликован посмертно в 1911). Из достаточно очевидной этимологии слова<sup>1</sup> проистекают отнюдь не все его смыслы. Вводя данное понятие, автор умышленно дает путаную дефиницию: «патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции» [46, с. 274–275]. Однако несколько ранее он делает скрытый намек, оговариваясь о самом существенном, – о том, что это есть «учение о единичном, сколько бы ни утверждали, что наука может заниматься лишь общим», а также, что «предметом ее описания будет мир, который мы можем – а вероятно, и должны – видеть на месте привычного» [46, с. 274]. Толкование данным тезисам находится в разных частях романа, не имеющего четкой структуры и однозначного завершения. Но симптоматично, что именно в последних главах автор оставляет самые значительные подсказки на вопрос о мироустройстве с точки зрения патафизики: «*Вселенная есть опровержение самой себя*», «*Бог есть точка, в которой сходятся ноль и бесконечность*» (курсив Жарри – Д.К.) [46, с. 336, 349]. Таким образом, патафизика становится эстетически оригинальным оформлением традиционного метафизического мировоззрения, основанного на представлениях о конфликтном сосуществовании противоположностей, их парадоксальной взаимодополняемости и постоянном коловращении определенных категорий посредством самоотрицания и последующего возрождения. Схожим образом

---

деятели литературы и искусства, как Б. Виан, Ж. Превер, Р. Кено, М. Лейрис, М. Дюшан, Ман Рэй и другими.

<sup>1</sup> В основе лежит корень французского глагола "épater" – эпатировать. Сам Жарри саркастически замечал, что термин нужно писать «во избежание каламбуров» с апострофом: 'pataphysique [46, с. 274].

концепция Жарри трактуется также некоторыми французскими литературоведами: «Патафизика – тщательно продуманная система тотального разрушения и восстановления в *необычном (insolite)* состоянии» [285, с. 76].

Приняв за исходную точку исследования данный постулат, легче объяснять запутанную и туманную символику произведений Жарри. В первой пьесе цикла Папаши Убю «Убю король» (1896) главный персонаж предстает в маске кровожадного и обуянного жаждой власти грубого чудовища, а уже в следующей драме «Убю закованный» становится собственной полной противоположностью, готовый подчиниться всем и каждому, угождать и пресмыкаться. На поверку оказывается, что в мире патафизики, удивительно похожем в некоторых аспектах на реальную жизнь, расстояние от великого до смешного, от высокого до низкого измеряется всего одной утвердительной или отрицательной частицей. В пьесе 1899 года присутствует сатирический образ-метафора взаимосвязи противоположностей – общество свободных людей, среди которых и сам Убю. Они не подчиняются ничьим приказам или исполняют их с точностью до наоборот. Но свободными людьми можно легко научиться манипулировать, достаточно лишь понять, что если им сказать «не маршируйте», они будут маршировать, «не сидите» – и они будут сидеть.

В этом отношении художественный мир произведений Эжена Ионеско находится с миром патафизики в самом близком родстве. Стремление вскрыть парадоксы бытия через столкновение противоположностей – доминанта творчества французского драматурга второй половины XX века. С утверждения данной концепции Ионеско начинается путь в литературе сборником эссе «Нет». В «антипьесе» «Лысая певица» вскрывается амбивалентная природа языка как способа отражения мира (функция и дисфункция). В «комической драме» «Урок» зритель находит абсурдность формальной логики и в то же время обнаруживает определенную логику абсурда. В «Носороге» высвечивается проблемное соприсутствие биологического и сугубо гуманистического в человеческой природе.

Констатацией достаточно очевидного факта оба писателя не ограничиваются. В их эстетических программах феномен единства противоположностей последовательно анализируется и трансформируется в множественность смыслов, прочтений и интерпретаций. Дабы добиться подобного эффекта от восприятия драматических или прозаических текстов, Ионеско и Жарри отказываются от традиционной структуры, содержащей завязку, экспозицию и развязку, оставляют свои произведения принципиально незавершенными. У писателя рубежа веков данной особенностью обладает не только вышеупомянутый роман «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика», но и пьесы о Папаше Убю. Объединенные в цикл, они избегают смысловой тавтологии, лишены груза избыточной информации и одновременно дают возможность читателю и зрителю самостоятельно фантазировать, мыслить и домысливать. Сам Жарри сравнивал принципиально незавершенный образ Убю с идеальной

поверхностью шара или сферы, открывающейся каждый раз с новой стороны при смене угла зрения, и на премьере «Убю короля» в парижском театре «Эвр» в 1896 году замечал публике: «Вы совершенно свободны видеть в господине Убю столько скрытых смыслов, сколько пожелаете – или напротив, принимать его как обычную марионетку» [46, с. 133].

Ионеско, разрабатывая специфический «прием абсурда», также стремится создать несколько вариантов прочтения образов в своих произведениях. Вопрос о значении понятия абсурда в художественном отношении весьма сложен и неоднозначен, но в общем можно согласиться с предположением А.М. Пятигорского, о том, что он «отражает пробегаемость человеком множества ситуаций» [цит. по 179, с. 254]. Тогда становится понятно, почему можно сблизить образы карикатурного Папаши Убю и отнюдь не марионеточного, исполненного глубокого психологизма Беранже. Поступки и слова героя драм Ионеско, постоянно сталкивающегося в безрезультатной борьбе с утратившим привычные причинно-следственные связи миром, отражают несоответствие между тягой индивида к порядку и окружающим его хаосом и, следовательно, потребность в новом, нестандартном способе мышления и действия, основанном на вариативности и приспособлении к непривычной ситуации.

Принципиально новая поэтика и эстетика неизбежно ведет к пересмотру основ прошлого художественного опыта. Авторитет реалистического искусства был значительно подорван во Франции еще в конце XIX века, на рубеже столетий для Альфреда Жарри он уже ничего не стоит. Одним непечатным словом, открывающим пьесу «Убю король», аллюзии на трагедии Софокла «Эдип царь» и Шекспира «Макбет» снижаются до уровня площадного балагана. Единственно живой и значимой традицией для создателя Папаши Убю остается французский народный городской марионеточный театр "guignol". Он же служит основой для создания Эженом Ионеско пьесы «Картина». В ней изначальная заданность решения проблемы соотношения художника и власти, бескорыстия искусства и всемогущества золотого тельца преодолевается при помощи средств кукольного театра. «Только благодаря крайнему упрощению, грубости и глупости содержание этого фарса сможет стать осмысленным и правдоподобным, несмотря на неправдоподобность и идиотизм», – писал драматург в предисловии к этому произведению [14, с. 382].

Травестийные и гротескные приемы – определяющие художественные элементы театра "guignol". Но поскольку свою родословную он ведет от смеховой культуры Возрождения, то и понимание гротеска здесь типично карнавальное, схожее с тем, какое давал ему М.М. Бахтин в применении к творчеству Ф. Рабле и Н.В. Гоголя, противопоставляя и объединяя внутренний мир человека и реальную действительность: «Все смешно и несерьезно, серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего... Гротеск [...] есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных неподвижных норм,



претендующих на абсолютность и вечность» [103, с. 534–535]. Разрушение догм и единичных смыслов для Жарри и Ионеско перерастает рамки тривиального бунта и становится системным поиском новой художественной семантики, таких форм выражения, которые бы стали гарантом искусства, ориентированного не на рациональное, а на бессознательное постижение.

Отказ от традиционных форм выражения логично приводит к отказу от всякого морализаторства и дидактизма. Изначально Папаша Убю – это коллективная карикатура на учителя математики лицея, где обучался Жарри. Школьная шалость увеличивается затем до размеров драматического цикла, превращается в серьезный художественный образ. В несколько ином виде он предстает в романе о докторе Фаустролле. Ученый и разработанная им концепция выглядят в первом приближении, несмотря на рассмотренную выше сложную внутреннюю семантику, чрезвычайно комично. Стремившийся к многочисленным вариантам прочтения своих произведений Жарри при всей эстетической значимости патафизики безусловно желал также высмеять в романе образ ученого, носителя точного и неоспоримого знания.

В данном контексте обычно скрытые интенции наследия Жарри в творчестве Эжена Ионеско оказываются на поверхности. В различных произведениях «ученика Коллежа Патафизики» возникает трагикомический образ учителя, доктора, профессора, логика, чьи знания не несут ни добра, ни пользы. Дидактика вызывает отторжение у Ионеско по тем же причинам, что и у Жарри, – из-за ее устойчивой тенденции вырождаться под влиянием скрытых человеческих желаний и амбиций из обучения и воспитания в психологическое и идеологическое насилие над личностью.

Важным звеном между двумя писателями, медиатором идей и образов, а также фигурой, помогающей понять не выявленные пока значительные различия в эстетических концепциях начала прошлого столетия и его второй половины, является Антонен Арто. Этот режиссер и теоретик нереалистического театра разработал на основе патафизики теорию театра жестокости. Однако даже для тех немногочисленных критиков, кто благосклонно оценил в начале века творческие усилия создателя Папаша Убю, постановки спектаклей «Театра Альфред-Жарри» стали полным откровением, поскольку были созданы на абсолютно новых драматургических принципах. Среди них в первую очередь необходимо отметить отсутствие сцены как таковой и перенос действия в зрительный зал, игру актеров на грани экспромта, отход от диалогического текста как основы театрального действия и богатое использование экспрессивной мимики и жестикуляции, применение световых и других визуальных эффектов.

Все эти новшества были озвучены как необходимые для модернизации языка театра либо в той или иной мере применены на практике самим Жарри, однако Арто берет на себя задачу преобразовать их в стройную систему. Ее основной доминантой становится понятие насилия, гипертрофированной жестокости, немотивированной агрессии. Во французском языке существует эпитет, который точно характеризует характер подобной деятельности, –

"insolite" (необычное, непривычное) – вторая важная составляющая любого патафизического акта, наряду с разрушением. Обе стороны Арто полно раскрывает в предисловии к своему знаменитому сборнику статей «Театр и его двойник» (1938): «Человека считают цивилизованным исходя из его поведения и из соответствия его мыслей его поведению. Но уже в слове "цивилизованный" заключена путаница. Для всех цивилизованный воспитанный человек – человек, осведомленный о системах, мыслящий категориями систем, форм, знаков, репрезентаций. Это монстр, у которого до абсурдного развилась способность выуживать смысл из своих поступков, а ей следовало бы противопоставить способность идентифицировать свои мысли со своими поступками» [216, с. 13].

Антитеза «цивилизованный человек – монстр» у Арто связана, равно как у Жарри или Ионеско, со стремлением заставить зрителя обнаружить в себе ужасные и низкие черты, соотнести себя с жутким сценическим образом. Таков был Папаша Убю, на узнавании зрителями себя в одном из персонажей построен финал пьесы Ионеско «Картина». Акт идентификации в рамках нетрадиционной театральной эстетики связан с намерением вызвать у зрителя сильные эмоции и переживания, переходящие в эпатаж, ошеломление и возмущение публики. В конечном счете, несмотря на производимый внешний эффект, речь идет о разрушении иллюзии «четвертой стены», соединении искусства с жизнью.

Ионеско, следуя в фарватере нововведений Жарри и Арто, использовал широкую палитру сценических приемов и нестандартных ходов. Например, в таких пьесах, как «Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться», «Бескорыстный убийца» необычное освещение, музыка, предметы, особенности их расположения на сцене или их отсутствие, согласно авторским ремаркам, создают необходимую атмосферу. Стремясь вовлечь зрителя в игру чувств, Ионеско отказывается от диалога как ведущей оси сценического действия: «Я не приемлю пропагандистский и идеологический театр, я за театр активный, театр соучастия, и зрители должны были "вставать и падать вместе с моим персонажем"<sup>1</sup>. Может быть, это несколько устарело, но я верю в эффективность этой эмоциональной гимнастики» [14, с. 1403]. Это заявление удивительным образом перекликается с более ранним взглядом Арто (и дополняет его) на роль актера в театральном действии: «Актер – это атлет души» [216, с. 199].

Ионеско стремится апеллировать, как это пытался делать в своих режиссерских опытах Арто, ко всем чувствам зрителей одновременно. Авангардному автору недостаточно опираться лишь на слух, он изначально не доверяет рациональной обработке звуковой длительности слова, преобразованию его временных характеристик в пространственные образы-метафоры. Главное – найти художественные формы, которые бы прямо соответствовали психической способности человека генерировать целостные чувственные картины. Помимо приведенных примеров из драматургического

---

<sup>1</sup> Ионеско имеет в виду воображаемое восхождение и падение Шубера в «Жертвах долга».

наследия Ионеско, доказывающих его стремление к созданию синтетических образов, можно также обратить внимание на опыты писателя в сфере кино (сценарий «Гнев» для фильма «Семь смертных грехов»), оперы («Максимильен Кольб», либретто, 1988), балета («Молодой человек на выданье», либретто, 1965) и даже живописи<sup>1</sup>.

Сходства в творческих концепциях А. Арто и Э. Ионеско не ограничиваются исключительно практикой искусства, они распространяются также на их теоретические взгляды в области драматургии. После распада «Театра Альфред-Жарри» деятельность Антонена Арто перешла в плоскость идейного обоснования его режиссерского опыта. В его отзыве на постановки спектаклей Балийского театра в Париже отмечается, что «спектакль Балийского театра, который содержит в себе элементы танца, пения, пантомимы, музыки, и совсем мало похож на наш психологический европейский театр, возвращает театру его чувство свободного и чистого творчества в сфере галлюцинаций и страха» [216, с. 81]. Эта мысль связывает прошлый режиссерский опыт Арто и его новые идеи. В постановках экзотического театра он находит одновременно и свои былые открытия (например, поражается яркому сходству между одним из персонажей восточного спектакля и ужасающим вымышленным монстром из его собственной постановки пьесы Р. Витрака «Виктор, или Дети у власти», 1928), и видит дальнейшие пути развития своих концепций на основе иррационального, пугающего начала.

Книга публицистических заметок Антонена Арто «Театр и его двойник» открывается эссе, озаглавленным «Театр и чума». В нем французский режиссер-новатор создает причудливую метафору театра, сравнивая его со смертельной вирусной болезнью. Объясняя их неправдоподобное, на первый взгляд, сходство, автор отмечает: «Театральное действие, равно как и действие чумы на людей, благотворно, поскольку оно позволяет им увидеть себя такими, какие они есть на самом деле. Оно срывает маски, разоблачает ложь, слабование, низость, ханжество ... и, раскрывая перед людьми мрачную движущую силу их поступков, их собственную скрытую мощь, оно помогает им принять перед лицом жизненного удела героическую, преодолевающую позицию, что без него было бы делом невозможным» [216, с. 46].

Это высказывание логично вписывается в контекст манифестов «театра жестокости». В них Антонен Арто на смену развлекательному и легковесному театру призывает театр серьезный, проникающий в самые сокровенные тайники человеческой жизни. Одним из приемов, позволяющих добиться соответствующего эффекта, автор считает жестокость (и в данной связи метафорический образ чумы как ужасной смертоносной болезни обретает более понятные и конкретные очертания). «Всякое действие есть

---

<sup>1</sup> После отхода от литературной деятельности в 1981 году Эжен Ионеско сосредоточился на занятиях изобразительным искусством. До 1994 года состоялось несколько европейских выставок его работ.

жестокость. Именно эта идея доведенного до крайности, запредельного действия должна послужить основой обновления театра» [216, с. 132].

Интересно отметить появление мысли о жестокости как способе обновления драматического действия в публицистических работах Эжена Ионеско задолго до постановок дебютных пьес и практически одновременно и по всей вероятности независимо от Арто. Его статья раннего румынского периода творчества «О мелодраме» открывается следующим заявлением: «Только катастрофа способна открыть нам истинную природу человека. Мы спрятаны от самих себя под покровом повседневного, предустановленного жизненного порядка. Поэтому необходима трагическая, неожиданная катастрофа, которая сорвет этот покров и прольет яркий свет [...] Именно аномальное, а не нормальное положение вещей, открывает вечную, существенную правду жизни» [14, с. 1397].

Очевидно, творческая позиция Ионеско формировалась не столько под влиянием, сколько параллельно новым веяниям в европейской драматургии первой половины прошлого столетия. Однако неверным было бы полностью отрицать влияние теоретических работ Арто на антитеатр. Несколько позже, после переезда во Францию в 1938 году, Ионеско познакомился с концепцией «театра жестокости» и воплотил ее в своих пьесах.

Смерть – и физическая, и духовная, преимущественно насильственная (в результате агрессии извне), а не естественная – как неизбежный удел человека постоянно присутствует практически во всех произведениях драматурга. При этом прием, который призван подчеркнуть трагический характер действия, также остается неизменным на всем протяжении творческого пути Ионеско – "prolifération". И в связи со значением данного термина возникает ассоциация с образом чумы из эссе Арто. В нем чума описывается не как мгновенно передающийся и убивающий человека вирус, но как своеобразная нефизическая субстанция. «Я считаю, что можно согласится с идеей о том, что эта болезнь является некоей психической сущностью, а не вирусным заболеванием» [216, с. 26].

Данное определение Арто является спорным и необоснованным с точки зрения медицины, но оно представляет собой абсолютно точную метафору театра Эжена Ионеско. Аномально стремительное разрастание предметов, слов, идей имеет место в подавляющем большинстве его работ и неизбежно ведет к уничтожению человеческой личности. Особо в данном контексте выделяются пьесы «Носорог» и «Игры в резню». В первой разворачивается метафора чумы как психического, а не физиологического заболевания, мутации человеческого существа – "la rhinocérite" («носорожность»). В определенном ракурсе можно рассматривать финальный монолог Беранже в качестве отражения «героического и преодолевающего отношения к жизни перед лицом катастрофы» согласно Арто. Во втором произведении метафора Арто реализуется с максимальным приближением: в условиях катастрофы, эпидемии загадочного смертельного недуга, обнажается истинная, порой чудовищная натура каждого человека. Метафорический подход к сюжету наделяет конкретным смыслом кажущуюся бессмысленной жестокость

военных, расстреливающих мирных жителей, самоубийства, каннибализм и, наконец, очистительный пожар, в котором погибают все персонажи пьесы.

Ионеско реализует метафору в художественном пространстве своих драм, но концепция жестокости не находит отклика в его эстетических построениях, которые, несмотря на актуализацию в «абсурдной» практике, остаются вполне логичными и последовательными. Этому же нельзя сказать о теории Арто. Следуя за сюрреалистами в экспериментах по «высвобождению реляционной энергии знака» [200, с. 153], он добивается сочетания абсолютно несочетаемых феноменов и явлений. «Понятие жестокости понимается одновременно буквально и философски» [111, с. 27].

Кардинальные внутренние противоречия естественным образом вызывают у большинства воспринимающих произведения Арто неприятие и отторжение. Практически все его начинания как поэта, драматурга, театрального режиссера, актера и художника оканчивались провалом. Точно такие же неудачи преследовали и Жарри. Обе эти фигуры становятся прототипами писателей-неудачников из пьес Ионеско (Старика, Амедее, Беранже). Однако значение «неудачи» у довоенных авангардистов существенно отличается от «творческого молчания» героев апологета «нового театра». Для Арто «не-удача», «не-свершения» не только оборачиваются мерой творчества<sup>1</sup>, но также противодействуют попыткам анализа и интерпретации, равносильным разрыву искусства и живой жизни [162, с. 214]. Значит, апелляции к публике у Арто и Ионеско имеют разные цели. У первого сопереживание герою строго равно сопереживанию субъективному опыту и идеям автора, их обсуждение, выход за их пределы граничит с искажением и упрощением. У второго автора сопереживание и соучастие возвращаются к зрителю, его произведения – приглашения к интроспекции на основе общих (по умолчанию) символов и установок. И отношение к «писателю, не умеющему писать» у Ионеско не только трагически-серьезное, но к тому же комическое.

Движение поэтики Эжена Ионеско, которое можно охарактеризовать одновременно как эволюцию и инволюцию, поскольку все нововведения здесь основаны на ранее разработанном художественном материале, совершенно нетипично для творчества Арто и в еще большей степени Альфреда Жарри. Герметичность текстов последнего остается неизменной с эпохи первых лицейских набросков к пьесам о Папаше Убю вплоть до поздних романов. Жеста о Убю отличается тем, что ее главный герой постоянно равен сам себе во всех своих проявлениях и поступках, маска жестокого и ограниченного существа приросла к нему навсегда, точно так же как его создатель никогда не изменял однажды избранной манере шокирующего общественность поведения. В то же время герой цикла пьес Ионеско Беранже постоянно изменяется, оставаясь верным своей сущности отважного, но беспомощного одинокого борца с абсурдным окружающим

---

<sup>1</sup> См. одну из статей в книге «Театр и его двойник» – «Покончить с шедеврами» ("En finir avec les chefs-d'œuvre") [216, с. 115–129].

миром. В пьесах «Бескорыстный убийца» и «Носорог» это еще жертва бессмысленной и безликой силы, которой ему нечего противопоставить и ответить. В пьесе «Воздушный пешеход» Беранже становится писателем, который мучительно ищет свое призвание, свое сообщение для людей. «Король умирает» – итог этих поисков. Король Беранже находит парадоксальный способ преодоления страха небытия через процесс инициации к пустоте смерти.

Замеченные различия в художественных концепциях Альфреда Жарри, Антонена Арто и Эжена Ионеско оказываются весьма существенными для понимания характера эволюции авангардного театра во Франции на протяжении прошлого столетия. Оставаясь верным учеником Коллежа Патафизики, Ионеско в индивидуальной манере адаптирует полученные уроки. Если Жарри и Арто в своем стремлении быть услышанными так и остались непонятыми, то их последователь, восприняв идеи единства противоположностей, отрицания дидактизма и морализаторства, сумел добиться мирового признания, сделать авангардный театр частью мирового художественного наследия, отказавшись от пагубной герметичности текстов, неподвижности поэтики, теоретического релятивизма и нарочитой скандальности.

### 2.3. Э. Ионеско и Ф. Кафка – концептуальное сходство

Творчество Франца Кафки долгое время является камнем преткновения для исследователей литературы XX века. Оно представляет собой сложный и неподдающийся четкому определению в однозначных и устойчивых категориях феномен. Разрозненность и незавершенность лишают творения австрийского прозаика четких жанровых границ, традиционные жанры притчи и новеллы, часто принимаемые им за основу, прихотливо видоизменяются, модифицируются.

Под воздействием данных особенностей утрачивается определенность в отношении места Кафки в литературном процессе начала прошлого столетия. А.А. Гугнин находит в его творчестве явные сюрреалистические мотивы (новелла «Описание одной схватки», 1904–1905), отмечает его очевидные генетические связи с экспрессионизмом и экзистенциальную направленность, подчеркивая, что наследие Кафки целиком не укладывается ни в одно литературное течение [116, с. 108–109].

Последние две характеристики кафковского творчества могут быть в полной мере соотнесены с драматургией Эжена Ионеско. Ранее было продемонстрировано, что имея переключки (вплоть до заимствований) с сюрреализмом, дадаизмом, экспрессионизмом, ее нельзя представить ни в качестве их идейной, ни стилистической приемницы. Как и Кафка, но в несколько ином отношении, Ионеско волен в обращении с драматическими жанрами, вводя новые и отвергая устоявшиеся. Указанные сходства, представляющиеся достаточно важными, дают основания для сопоставления двух писателей.

Попытки подобного рода предпринимались уже в самых первых исследованиях творчества Ионеско. А.Н. Михеева и Т.Б. Проскурникова указывают на переключку некоторых мотивов, подмечают заимствования французским драматургом отдельных элементов сюжетов австрийского прозаика [167, с. 132–136, 159; 176, с. 58–59]. Настоящее исследование преследует несколько иные цели. Во-первых, важной видится задача установления характера связей между двумя писателями не на основе ненадежных формальных сходств или очевидных заимствований, но исходя из общности творческих и мировоззренческих концепций.

Впервые Эжен Ионеско, по его собственному признанию, познакомился с произведениями Франца Кафки в 1930-х годах. Сначала он прочитал новеллу «Превращение», затем все наследие целиком. На начинающего литератора этот эстетический опыт произвел значительное впечатление и оказался знаковым. Французский драматург впоследствии отмечал, что Кафка стал одним из тех авторов, кто определил его творческий путь, «выразил мои смутные мысли удивительно внятно и тем самым помог мне двигаться дальше» [24, с. 397].

Первоочередным из подобных неясных ощущений и представлений, которые можно обнаружить у обоих писателей, является взгляд на природу творчества, его истоки. Миниатюра австрийского прозаика «Соседняя

деревня» (1917) и афоризм № 36 (1920) проникнуты неподдельным удивлением перед невероятным фактом существования мира («Раньше я не понимал, почему не получаю ответа на свой вопрос, сегодня не понимаю, как я мог думать, что можно спрашивать» [50, с. 789]) и человеческого присутствия в нем («... трудно понять, как молодой человек отваживается ну хотя бы верхом поехать в соседнюю деревню не боясь... того, что обычной, даже вполне благополучной жизни далеко не хватит ему для такой прогулки» [50, с. 542]). Легко пройти мимо этих (и некоторых других) незначительных набросков, однако именно они являют собой тот фундамент, на котором покоится здание кафковской прозы, замкнутый микрокосм его романов, в котором, по утверждению Ж. Батая, «автор легко переходит от удивления к растерянности» [71, с. 111].

Те же непостижимость основ бытия, непонимание и сопутствующее ему удивление перед лицом этого чуда присущи Ионеско. По его мнению, они наделяют способностью творить, быть художником, литератором [3, с. 73]. Эти ощущения дают начало многим произведениям французского автора. Дебютная пьеса «Лысая певица» с ее банальными распадающимися диалогами персонажей-марионеток представляет собой не пародию на традиционное реалистическое искусство или мещанский быт, но выражение чувства непонимания того, как можно быть, думать и говорить здесь и сейчас. Фактически драматург ставит перед зрителем философский вопрос: существует ли вообще реальность вне нашего сознания? В последующих произведениях французский драматург уже использует не только идеи Кафки, но и перерабатывает собственный житейский опыт. В пьесах «Жертвы долга» и «Бескорыстный убийца» созидательное начало символизирует свет, наполняющий все вокруг жизненной силой<sup>1</sup>. В упомянутых пьесах наряду с восхищением у героев, стремящихся к прекрасному, рождается недоумение при виде того, как другие люди добровольно отказываются от дарованного им счастья и лишают себя возможности приблизиться к правде жизни. Точно так же в новелле Кафки «Герб города» (1920) строительство Вавилонской башни, устремленной в поисках ответов на вечные вопросы ввысь, погрязает в технических и бытовых проблемах, уводящих от основной цели, и постепенно приостанавливается, чтобы никогда не возобновиться.

Удивление и недоумение оказываются для обоих писателей основополагающими творческими и онтологическими принципами. Непостижимость основ бытия, законов, по которым функционирует мир, приводит к представлению о нем как о хаосе. Однако художественная реальность в произведениях Кафки и Ионеско никогда не распадается на части, она абсурдна, но не бессмысленна. Ее можно определить как самоорганизующийся хаос. Абсурдные диалоги персонажей драматурга-

---

<sup>1</sup> Этот образ восходит к юношеским впечатлениям Ионеско от чудесного преобразования унылого пейзажа под воздействием света, наделяющего человеческое естество и природу неизъяснимой красотой [24, с. 392].



новатора всегда построены по принципу самодостаточности, ситуации обладают внутренней упорядоченностью, подобием логической связи.

По схожей схеме развивается сюжет романа Кафки «Замок» (1921–1922, опуб. 1926). Все фантастические для обыденного сознания события управляются некоей парадоксальной логикой. Отставка и последующее поспешное утверждение Йозефа К. в качестве землемера, постоянное отдаление от искомой цели, контакта с Замком, и внезапное приближение к ней (встреча с чиновниками) – эти колебания маятника словно бы вписывают сюжет в систему мышления иной природы, создают необычные причинно-следственные связи, вырастающие из видимого хаоса и бессвязности.

Таким образом, оба писателя приходят к утверждению принципа столкновения противоречий. У Кафки наиболее ярко этот тезис раскрывается в миниатюре «Правда о Санчо Пансе» (1917), где спутник Дон Кихота предстает в качестве полной противоположности своего хозяина, но при этом оказывается неразрывно связанным с ним, оба они не могут существовать по отдельности. Подвергая анализу этот набросок, Д.В. Затонский приходит к выводу, что речь идет не о различных способах интерпретации образов романа Сервантеса, но о «столкновении двух непримиримых, взаимоисключающих принципов», в то же время неотделимых друг от друга [128, с. 102].

Подобно единению тезиса и антитезиса в содержании, форма кафковских произведений приводится в соответствие с парадоксальным художественным наполнением. Притчи австрийского мастера слова зачастую не поддаются однозначному толкованию и содержат в себе взаимоисключающие варианты прочтения. Кроме упомянутой миниатюры, в этот ряд можно поместить такие малые произведения, как «Прометей» (1918), «Молчание сирен» (1917), «Железнодорожные пассажиры» (1917). Сочетание несочетаемых идей и смыслов в них странным образом соответствует тому, как традиционное дидактическое и морализаторское предназначение притчи поставлено под вопрос кафковским творческим экспериментом. В еще большей степени единство множества смыслов и одного образа, классической формы и ее новаторского наполнения свойственно романам Кафки, в особенности наиболее позднему – «Замку», в котором хронотоп неопределен и в то же время константен<sup>1</sup>. В пятой главе староста Деревни предлагает сразу несколько противоречащих друг другу вариантов прочтения письма Кламма к К. и соответственно противоположных версий указаний из Замка. В главе девятой романа «Процесс» (1914–1915, опуб. 1925) священник рассказывает Йозефу К. притчу о Законе и предоставляет на выбор целую череду ее трактовок, переплетенных между собой.

---

<sup>1</sup> По схожим принципам построен хронотоп романа Ионеско «Одинокий». Так же как в «Замке», временные и пространственные характеристики четко обозначены, но вместе с тем нуждаются в постоянной проверке со стороны героев, скользящих на грани реальности собственных ощущений, несовпадающих с действительной или предполагаемой картиной мира.

С позиций единства содержания и формы в их противоположности необходимо рассматривать также всю драматургию Ионеско, прежде всего «цикл Беранже». Их нерешительный, колеблющийся герой пребывает в постоянной неуверенности в своем выборе. Для Беранже одинаково невозможно согласиться с безжалостными убийствами в «городе света» и противостоять этой жесткости, парадоксально предстающей в образе тщедушного человечка («Бескорыстный убийца»); он в равной степени не способен отказаться от своей человеческой природы, чтобы влиться в растущие стада носорогов, и смириться с тотальным одиночеством во враждебном мире («Носорог»). Подобная неоднозначность дает возможность очень широкого понимания драм Ионеско без разрыва изображаемого символа с множеством значений. Жанровая разновидность данных произведений могла бы быть определена как «антипритча» (наподобие термина «антидрама»), в которой присутствует необходимая аллегоричность и нарочитая символичность, но отсутствует объективно однозначное их толкование. Это еще один путь, ведущий от прозы Кафки к драматургии Ионеско.

Упомянутая множественность прочтения образов и сюжетов австрийского и французского писателей вытекает из сложности их символики. Как заметил по поводу произведений Кафки Альбер Камю, «символ всегда ускользает из-под власти того, кто его использует, и заставляет автора в действительности сказать больше, чем он намеревался» [80, с. 169]. Исходя из такой характеристики, романы Кафки и пьесы Ионеско можно назвать «открытыми», пользуясь терминологией Умберто Эко. Если принимать его эстетическую концепцию за основу анализа, то большое количество планов прочтения становится важным художественным достоинством. Оно, возвращая нас к вопросу единства противоположностей, формы и содержания, помогает установить рамки произведения. В этой связи У. Эко пишет: «*произведение* (курсив Эко – Д.К.) является *открытым*, пока оно остается *произведением*: за этим пределом мы сталкиваемся с открытостью как *шумом*» [206, с. 200]. Таким образом, можно рассматривать автобиографические моменты в творчестве Ионеско и Кафки<sup>1</sup> как средство определения порога, за которым множественность интерпретаций грозит перерасти в бесконечность и привести к полной утрате смысла – «шуму».

Кроме того, в качестве организующего момента выступает уже упоминавшаяся парадоксальная логика, подобие здравого смысла в мире абсурда. Данная художественная особенность, кажущаяся воплощением нонсенса и парадокса, не уничтожает у Кафки и Ионеско жанра романа, новеллы или драмы, но даже способствует ясному осознанию границ формы, «приводит к пониманию *формы как поля возможностей*» [206, с. 204]. «И сверхъестественное должно иметь какие-то границы», – заявляет герой новеллы австрийского прозаика «Блюмфельд, пожилой холостяк» (1915),

---

<sup>1</sup> На них, например, указывает В.Г. Зусман в своих комментариях к «Процессу», «Замку», «Приговору» и «Превращению» [50, с. 849, 851, 857, 859].

столкнувшись с невероятным происшествием. Комментируя данную фразу, Д.В. Затонский отмечает: «Абсурд останавливается у порога малого, простого, незначительного, вроде бы разумеющегося само собой» [128, с. 22]. Схожую оценку дает также Ионеско собственным художественным экспериментам, рассказывая об одной из постановок пьесы «Носорог»: «Режиссеру все казалось вполне нормальным, даже самые невероятные превращения, но у него не укладывалось в голове, как можно зайти к приятелю, не договорившись заранее по телефону»<sup>1</sup> [24, с. 426].

Выше была рассмотрена общность двух авторов в представлениях о бытии художественной и реальной действительности. Существование человека в их условиях также одинаково понимается и выражается обоими творцами в схожей манере. Мысли об одиночестве индивида, разобщенности людей и их бессилии перед лицом суровых вселенских законов присущи в равной мере Кафке и Ионеско. Осознание вечных печальных истин происходит в похожих условиях превращения, метаморфозы, сверхъестественного преобразования предметов или явлений, перехода окружающего мира в новое непривычное состояние. Д.В. Затонский характеризует состояние Йозефа К. после ареста и Грегора Замзы в обличье гигантского насекомого как состояние отчуждения и одновременно начинающегося самопознания [128, с. 71].

Именно с метаморфозы у Кафки начинается процесс осознания бинарной оппозиции «свой – чужой», становится четче грань между собственным «я» и «они». Грегор Замза, перевоплотившись в жука, начинает по-другому видеть и чувствовать своих родных, для которых один его вид стал омерзительным. Они сами превратились в сознании героя новеллы во враждебных существ, готовых при малейшем намеке на опасность уничтожить его. Похожая ситуация складывается в «Носороге» Ионеско. В чрезвычайной ситуации постоянных превращений главный герой пьесы начинает задаваться вопросами о своем статусе в мире хаоса, иначе воспринимает свою причастность к людскому роду, свое предназначение как человека и отношение к другим.

Однако трактовка кафковских метаморфоз самим французским драматургом виделась несколько иной. Ионеско так объяснял свое понимание «Превращения»: «Я ощущал там – и это взволновало меня больше всего – какое-то чувство вины, вины "без причины", как бы и неосознаваемой. Вероятно, Кафка и не имел этого в виду, но я понял так, что каждый из нас способен стать чудовищем... Чудовище способно вылезти наружу в любой момент. И тогда с нами произойдет превращение» [24, с. 398]. Творчество Ионеско, в особенности более позднего периода (1955–1994), наполнены именно таким чувством. В сюжетах, которые развиваются в направлении от нормы и упорядоченности к хаосу и распаду причинно-следственных и привычных пространственно-временных связей, в

---

<sup>1</sup> Имеется в виду эпизод из второго акта пьесы, когда Беранже приходит к Жану и застаёт его в момент превращения в носорога.

идиллическом начале подспудно и незаметно, на уровне мелких деталей, языковых ляпсусов «всплывает» темная сторона человека, кафковское чудовище. В киносценарии «Гнев» ситуация поначалу безмятежна, но в ней присутствуют ростки ненависти, иррациональности, ведущей к непониманию, превращению окружающих в чужаков: «Ах, дорогая, как поживает Ваш бедный муж? – Он *счастлив*. Он *свыкся со своим параличом*». «Как хорошо, вот уже *три года*, как они друг с другом *каждый день* мирятся»<sup>1</sup>.

Выделенные простые оговорки могут остаться незамеченными в обстановке всеобщего умиротворения и согласия. Они перестают осознаваться как таковые впоследствии, когда из них же зарождаются один за другим конфликты, приводящие к мировой катастрофе. Ионеско верно подчеркивал, что Кафка по всей вероятности не закладывал осознанно подобного прочтения метафоры превращения. Но ее реализация, создание атмосферы инакости, чуждости, разделения и извращения естественного приводит к одинаковым итогам – разрушению окружающей действительности, физической и духовной смерти человека.

Язык и стиль Кафки и Ионеско при всей индивидуальной своеобразности и видовых различиях прозаического и сценического текстов также имеют общие черты. По крайней мере, знаковые ситуации, кульминационные моменты – метаморфозы, изменения темпа, ритма, обстоятельств или характера действия – обрисовываются в схожей манере. До аскетизма экономичный, строгий язык австрийского прозаика выступает средством создания контраста между обыденным и сверхъестественным, будничным и фантастическим (как в новелле «Превращение»), их сцепления в единое целое. Такое использование главного художественного средства выражения оказывается близким драматургу-новатору, чьи произведения становятся воплощением принципа оксюморона. Столкновение различных смыслов, обыденных и абсурдных проявлений жизни, объединение трагического и комического начал вызывает к жизни совершенно необычные ирреальные ощущения. Такова ситуация пьесы «Амедей, или Как от него избавиться», немотивированное эксцентричное поведение основных персонажей которой как будто должно вызывать смех. На самом же деле их поступки обусловлены фантастически тягостными обстоятельствами, и атмосфера, порождаемая произведением, выходит за рамки привычных определений и ощущений и максимально приближает читателя и зрителя к пределам вероятного.

Тем не менее, в вопросе языка у Кафки и Ионеско можно заметить существенное расхождение. Австрийский прозаик еще уверен в силе художественного слова, его произведения проникнуты страстью к творчеству<sup>2</sup>. Даже завещание с требованием уничтожить все

---

<sup>1</sup> "Oh chère, comment va votre pauvre mari? – Il est heureux. Il s'est habitué à sa paralysie"; "Comme c'est bien, depuis trois ans, ils se réconcilient tous les jours" [15, p. 297, 299].

<sup>2</sup> В новеллах «Голодарь» (1922) и «Певица Жозефина, или Мышиный народ» (1923–1924) представлены прекрасные, но все же пессимистические метафоры писательства.

неопубликованное из наследия не кажется по прошествии нескольких десятилетий категоричным. М. Кундера в книге эссе «Нарушенные завещания» отмечает, что Кафке лишь естественным образом хотелось, чтобы не была издана его интимная переписка, и не были напечатаны неудачные на его субъективный взгляд и потому неоконченные романы [52, с. 282]. До самого конца жизни великий австрийский прозаик оставался верен своему призванию.

Совершенно иначе обстоит дело с отношением к творчеству у Ионеско. Во многих его драмах просматривается неверие в творческие силы. С одной стороны, оно выражается в образах писателей-неудачников, неспособных изменить к лучшему даже собственную жизнь, не говоря уже о мироздании. С другой стороны, языковая игра, характерная прежде всего для раннего периода творчества французского драматурга, демонстрирует объективную природу человеческого языка как инструмента логического мышления, склонного к автоматизму, созданию готовых форм, превращающихся в клише и штампы. Таким образом, словесная система означения оказывается бессильной проникнуть в глубины вселенной, понять ее устройство, постигнуть ее законы, значит «немота» литературы фатальна.

Данное различие делает еще более очевидным тот факт, что творчество Эжена Ионеско, учитывая большие сходства, не является прямым или неосмысленным продолжением традиций Кафки. Более того, рассмотрев весь объем литературного наследия обоих писателей, можно прийти к выводу, что их мировоззренческие и эстетические взгляды в течение творческого пути не были подвержены значительным изменениям. Менялись лишь формы выражения и их методы<sup>1</sup>, суть оставалась неизменной. Она заключалась в том, чтобы «материализовать жизнь души в предметной реальности, духовное и невидимое поместить в мир конкретный и осязаемый, то есть совместить несовместимое» [116, с. 110]. В рамках решения данной задачи, но не конечных результатов, Франц Кафка оказывается наиболее близким мыслителем и творцом из числа художников первой половины XX века, своеобразным идейным и эстетическим ориентиром для Эжена Ионеско.

## **2.4. Драматургия Э. Ионеско и эпический театр Б. Брехта**

Чтобы правильно понять процессы, происходившие в драматическом искусстве второй половины XX века, за многочисленными филиппиками Ионеско в адрес Б. Брехта и его последователей необходимо видеть общеполитический фон 1950–1960-х годов, ощущать накал идеологического противостояния капиталистической Западной и коммунистической Восточной Европы. И в то же время полемику Ионеско и сторонников эпического театра невозможно свести к столкновению диаметрально

---

<sup>1</sup> Интересно сопоставить пути развития творческой манеры Ионеско, определяемые нами одновременно как эволюция и инволюция, и Кафки. Такие исследователи, как Б.Л. Сучков, Д.В. Затонский и Г.Б. Ноткин, замечают, что эволюция письма австрийского прозаика шла в обратном направлении: по мере того, как стиль становился строгим и ясным, смысловое наполнение сюжетов теряло определенность и стройность.

противоположных социально-политических взглядов. В нем сокрыто нечто гораздо более сложное и важное, в нем выражается антагонизм двух идейно-художественных систем, базирующихся на схожих культурно-философских основаниях, тяготеющих к их воплощению в близких драматургических, сценических приемах, и расходящихся в разрешении рассматриваемых глобальных вопросов. В работах XXI столетия известного российского театроведа Т.Б. Проскурниковой единство этих противоречивых явлений уже было отмечено: «Если анализировать те процессы, которые происходили в современном театре под лозунгом пересмотра основных заповедей "психологического театра", то и "театр абсурда", и Брехт, и Арто окажутся равновелики, равнозначны» [175, с. 82]. На данном этапе исследования проблемы необходимо пересмотреть и четче обозначить моменты сближения и расхождения театральных концепций и практики Ионеско и Брехта.

Тем более что и критики середины XX века не остались в стороне от идейной полемики, выводя эстетические оценки из собственных политических убеждений. Так, в работах И.М. Фрадкина [186] и Э. Шумахера [204] значимость творчества Брехта определялась его теоретической основой – марксизмом, диалектико-материалистическим методом и концепцией социалистического реализма. Напротив, для М. Эсслина [236, с. XVII] и Ф. Дюрренматта [82, с. 33–34] его основное художественное достоинство вырастает из борьбы между Брехтом-поэтом и Брехтом-марксистом. Подобную положительную оценку, основанную на внутренней противоречивости абсурда, получало на Западе от тех же критиков творчество Ионеско, в то время как в Советском Союзе для его «оправдания» в текстах нужно было искать единственный смысл, укорененный в социальной действительности. В этом плане образцом может служить статья Н. Наумова, сопровождающая первый перевод «Носорога» на русский язык. Ее автор, не отрицая очевидного многообразия прочтений пьесы, неоднократно делает акцент на антифашистской тематике и утверждает, что в произведении «живая, жгучая современность, выставленная за дверь, влезает в окно» [168, с. 147].

Тем не менее, даже в этих условиях стоящие на различных позициях М. Эсслин [237, с. 354–356] и И.М. Фрадкин [186, с. 55] находят переключки между ранней пьесой Брехта «В джунглях городов» (1921–1923) и «театром абсурда». Молодой Брехт в поиске своего творческого «я» обращается к фундаментальным философским проблемам начинающегося века и воплощает их в абстрактных, иносказательных художественных формах. Обстоятельства действия лишь кажутся реальными – Чикаго, 1912 год, – на самом же деле они служат лишь ширмой для «метафизической акции» ("eine metaphysische Aktion"). Люди, пришедшие в город из «диких саванн», приносят с собой различные нравы, обычаи, говоры. Их звериная природа остается неизменной, следовательно они способствуют вавилонскому смешению языков, разобщенности всего населения и утрате индивидуальности через потерю связи с другими. «Одного языка

недостаточно для взаимопонимания»<sup>1</sup>, – констатируют персонажи Брехта, и их речь доказывает это утверждение. Более того, поскольку ситуация представляется неразрешимой, автор в прологе призывает зрителей: «Не ломайте головы над мотивами этой борьбы, а участвуйте в этом человеческом противоборстве, давайте беспристрастную оценку тем формам борьбы, в которую вступили противники»<sup>2</sup>. В самом деле, «В джунглях городов» Брехта имеет много общего – от идейного наполнения до способов его художественного воплощения – с драматургией Ионеско, с «Носорогом» в частности.

Однако уже в следующем драматическом произведении «Жизнь Эдуарда II Английского» (1923–1924) Брехт отходит от некоторых из заявленных тем и приемов. Как отмечал в этой связи немецкий исследователь его творчества В. Миттенцвай, «от нового, с трудом найденного часто приходилось отказываться, так как оно не могло выявить скрытые силы и связи в обществе» [165, с. 69]. Брехт рационализирует сюжет К. Марло, придает ему социально-критическое звучание. Уменьшается количество персонажей, умеряются их страсти, обретают реалистичные очертания изначально титанические фигуры короля Эдуарда II и Мортимера, драматический конфликт разрешается в силу социально-политической необходимости. Одна из картин, где королева Анна «смеется над пустотой мира», остается лишь эпизодом, поскольку позиция королевы оказывается проигрышной по сравнению с другими действующими лицами – борцами за политическое первенство.

Неправильные ямбы, оригинальная находка драматурга, заставляют зрителя задуматься, перевести внимание с поэтического аспекта текста на его общественный смысл. По замыслу Брехта, язык должен был помочь «представить некоторые социальные интерференции, неравномерное развитие людских судеб, поступательное и возвратное движение исторических событий, "случайное"» [43, с. 320]. В этом намерении и форме его воплощения просматривается связь с опытом предыдущих произведений, авангардистских по сути.

Вместе с тем, несмотря на такие особенности архитектоники, «Жизнь Эдуарда II Английского» диссонирует с другой обработкой произведения елизаветинской эпохи – «Макбетом» Ионеско<sup>3</sup>. В этих произведениях, объединенных проблематикой взаимодействия человека и власти, сохранения в условиях государственного давления гуманистических ценностей, явственно просматриваются основные пункты расхождения двух театральных систем – эпической и абсурдистской. Система персонажей пьесы Ионеско целиком построена на принципе двойничества. Ни одно действующее лицо не существует здесь само по себе, но лишь в зависимости

---

<sup>1</sup> "Die Sprache reicht zur Verständigung nicht aus" [76, S. 491].

<sup>2</sup> "Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner" [76, S. 438].

<sup>3</sup> Стоит особо подчеркнуть, что непосредственно перед обращением к пьесе К. Марло в 1923 году Брехт планировал постановку «Макбета» на сцене Мюнхенского Камерного театра.

от другого. Это верно как в отношении второстепенных персонажей, так и главных: мятежные бароны Гламис и Кандор дословно повторяют реплики друг друга; Солдат «подпитывает» свою ненависть страхом Продавца лимонада; истинное лицо леди Дункан неразличимо за ее второй ипостасью ведьмы. Исключением является лишь эпизодическая фигура ловца бабочек, пересекающего сцену перед окончанием пьесы. Его необъяснимое появление – намек на бесконечное перерождение зла в мире, принципиальную неразрешимость проблемы.

Зло, в отличие от пьесы Брехта, имеет в «Макбете» Ионеско не социальную, а сверхъестественную природу. Как и у Шекспира, механизм его распространения приводится в действие предсказанием ведьм, которое словно погружает Макбета в транс. Следом за вещуньями он многократно повторяет заклинание «*video meliora, deteriora sequor*»<sup>1</sup> [14, с. 1077] и в дальнейшем руководствуется им как девизом: утверждая, что действует во имя блага, уничтожает множество людей. Таким образом, Ионеско выводит на первый план суггестивные возможности поэтического слова, делает упор на средствах выражения в противовес изменчивому выражаемому, приобретающему различные интерпретации с ходом времени. В связи с этим автор выражал надежду, что «если мою пьесу («Макбет» – Д.К.) будут играть лет через двадцать, в мире умиротворенном, то поддерживать ее будут не идеи, а особенная ее конструкция» [23, с. 184].

Понимание Брехтом исторического и художественного времени как прогрессивно направленного процесса является основным объектом критики Ионеско. Немецкий драматург пришел к убеждению в истинности исторически-материалистического взгляда на мир отнюдь не сразу, путем сложным, прошедшим его через самые противоречивые пристрастия, многочисленные редакции одних и тех же произведений. Одним из свидетельств этого служит приведенный выше анализ «Эдуарда II Английского», а также авторский комментарий к нему. Следует отметить, что он относится к 1938 году, моменту зрелого овладения марксизмом, когда велась начальная работа над «Жизнью Галилея». Неудивительно, что Брехт завершает свои пояснения, словно извиняясь за допущенные в обработке пьесы К. Марло идеологические ошибки: «Нужно представить время, когда это писалось. Мировая война ... не разрешила тех напряженнейших социальных противоречий, которые ее породили. Мои политические знания были в тот момент постыдно ничтожными» [43, с. 320].

Творческий путь Ионеско развивался совершенно иначе. В своем дневнике он признавался: «Мне кажется, я всегда был непоколебимо верен себе самому. Я не изменился с тех пор, как знаю себя; мои чувства, мои мысли, мое существо представляют собой некий монолит, не подвластный изменениям в жизни» [23, с. 293]. Оставив в стороне личностный аспект признания, заметим, что оно вполне соответствует характеру творчества Ионеско. Его развитие представлено в первой главе как эволюция и

---

<sup>1</sup> «Доброе вижу, влекусь к иному» – несколько измененная скрытая цитата из «Метаморфоз» Овидия.



инволюция и основано на разработке определенных приемов, символов, мотивов, тем, которые, будучи всесторонне обыграны, не отвергаются на следующем этапе, а включаются как подчиненные элементы поэтики, приобретая в новом контексте дополнительные значения. Так, в первом приближении трудно заметить особое сходство между обработкой трагедии Шекспира и «комической драмой» «Урок», которые разделяет более двадцати лет. Но оно обнаруживается на уровне темы – власть языка и язык власти – и связанного с ней формального приема. Учитель гипнотизирует и подчиняет своей воле Ученицу, обрушивая на нее каскад мало значащих фраз на псевдоязыке. Точно так же ведьмы завладевают сознанием Макбета, повторяя нараспев латинские слова и выражения, звучащие для неискушенного слушателя как магическое заклинание.

Противоречивость, частая смена позиций и мнений Брехтом, которые не могли не отразиться в его драматургии, претили Ионеско. Воссоздание «социальных интерференций» средствами драматургии воспринимались им как эстетическое несовершенство. Негативно оценивая историческую перспективу эпического театра, Ионеско отмечал: «Чем больше я смотрю пьесы Брехта, тем сильнее мое ощущение, что время, его время ускользает от него: его человек лишен еще одного измерения, его эпоха искажена его собственной идеологией, сужающей пространство» [9, с. 63–64].

Способом расширения художественного пространства Ионеско считает обращение к сверх-социальному в человеке – к тому, что не проговаривается, не продумывается, на что невозможно повлиять извне. Оно проживается как сугубо личный, внутренний опыт, формирующийся до языка, до логического мышления, который способен привести в особую систему информацию, поступающую из окружающего мира. Соответственно Ионеско полагал, что «и о политике, и об идеологии, и о религии можно говорить без слов – в нефигуративном, абстрактном плане» [17, с. 217]. Его драматургия стремилась выполнить эту задачу, но наиболее сложным и своеобразным способом ее решения является роман «Одинокий». Его текст представляет собой внутренний монолог, долгую речь, произнесенную про себя безымянным персонажем. Хотя обстоятельства, в которых он живет, весьма напоминают парижские события мая 1968 года, его создатель избегает исторической достоверности, растворяя реальные детали в фантастическом, гротескном антураже, порожденном то сном, то погружением в себя наяву, то алкогольным хмелем.

Принцип очуждения также предполагает вольное обращение с историческим материалом, однако отступление от «правды жизни» у Брехта несоизмеримо с фантастикой абсурда. Мелкие несоответствия в событиях XVII века и знаменитого математика и астронома, допущенные в «Жизни Галилея» намеренно, для дистанцирования, вряд ли осознаются большинством зрителей как таковые, и искомый эффект частично утрачивается. Более того, как ни парадоксально, уход от достоверности в деталях не помешал Брехту сделать то, что не было его первостепенной задачей – в целом точно, правдоподобно раскрыть сущность противоречивой

натуры исторического лица Галилео Галилея<sup>1</sup>. Хотя в ранних пьесах «Что тот солдат, что этот» (1924–1925) и «Трехгрошевая опера» (1928) нет ни соответствия между реальной и фантастической колониальной Индией и Сохо XIX века, ни психологической мотивировки поступков персонажей. Есть только «демонтаж» унифицированного человеческого «я».

Так или иначе, правдоподобие в эпическом театре оказывается возможным, поскольку художественное время в нем построено по традиционным драматическим канонам. Действие разворачивается так, что несмотря на его расчлененность на отдельные эпизоды, оно может быть без ущерба смыслу собрано в общую связную картину. Иначе говоря, в рассказанной на сцене эпического театра истории сюжет и фабула полностью совпадают. Единственным, но весьма существенным отличием от устоявшихся в драматическом искусстве норм у Брехта является отказ от завершенности действия, его резкого обрыва, означающего призыв к анализу конкретных социальных противоречий.

Новаторство Ионеско иного рода. Когда он заявлял: «я не приемлю Историю и противостою ей» [23, с. 256], то подразумевал и сближал заглавной буквой несколько значений слова – форму существования времени и повествование о некоторых событиях. И то, и другое, претендующее на завершенность, позитивное разрешение, для Ионеско является подменой метафизического закона бытия, согласно которому время противится приостановлению и законченному описанию, то есть оформлению. Поэтому финалы его произведений всегда незавершенны (или закольцованы), открыты.

В этом пункте формальная художественная практика Ионеско и Брехта совпадает. Однако смысл одного и того же композиционного приема разный, что явственно прослеживается в случае почти точного наложения механизмов драматического действия. Фантастическая пьеса-парабола Брехта «Добрый человек из Сычуани» (1941) завершается сценой суда трех богов над Шен Де. Не вынеся никакого вердикта, они улетают на облаке ввысь и заверяют оставленную один на один с жестоким миром девушку, что доброта должна восторжествовать. В пьесе «Амедей, или Как от него избавиться» главный герой возносится на небо прочь от окружающих, заверяя: «Я смущен, я прошу прощения, господа, дамы... Я не хочу, чтобы меня уносило... Я за прогресс, я желаю быть полезным моим ближним... Я за социалистический реализм...»<sup>2</sup>

Драматурги противопоставляют явленное и подразумеваемое одинаковыми способами, но преследуют этим различные цели. Брехт призывает зрителей задуматься и самостоятельно определить, возможно ли торжество добродетели в порочном и лицемерном обществе. Его методику стимулирования мысли Р. Барт, в начале 1950-х в одинаковой степени

---

<sup>1</sup> Обнаружить совпадение между художественным образом и характером реального лица можно, обратившись к одной недавней публикации по истории европейской науки [119, с. 124–135].

<sup>2</sup> "Je suis confus, je m'excuse, messieurs, mesdames... Je ne veux pas qu'on m'emporte... Je suis pour le progrès, je désire être utile à mes semblables... Je suis pour le réalisme social..." [14, p. 329].

симпатизировавший Брехту и Ионеско, определял следующим образом: «Он вплотную подходит к *определенному* (курсив Барта – Д.К.) (в общем и целом марксистскому) смыслу, но как только этот смысл начинает "густеть", затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя его в форме вопроса» [33, с. 279]. Данное высказывание относится к 1963 году, когда Р. Барт и вся структуралистская критика скептически рассматривали «новый театр». Поэтому в его продолжении звучит тенденциозное неприятие абсурдистского решения драматического конфликта: «Взаимное трение смысла (завершенного) и значения (приостановленного), столь тонко осуществленное в театре Брехта, – дело гораздо более трудное, дерзкое, а вместе с тем и необходимое, чем авангардистские попытки сдерживания смысла путем простого разрушения повседневного языка и театральных стереотипов. В неясном, невнятном вопросе (вроде тех, что могла задавать миру «философия абсурда») заключено гораздо меньше силы (меньше потрясения), чем в вопросе с совсем близким, но приторможенным ответом (как у Брехта)» [33, с. 279].

Признавая, что критик верно выявил сущность поэтики эпического театра, заметим, что сопоставление художественных текстов Ионеско и Брехта ставит под сомнение правомочность выводов Р. Барта касательно «философии абсурда». В «Амедее, или Как от него избавиться», равно как и в подавляющем большинстве произведений Ионеско, финал не вопрошает (на небе никаких вопросов быть не может). Наоборот, он всегда представляет собой такую проблемную ситуацию, которая должна вызвать ощущение ступора, безмерного удивления перед непостижимостью бытия. Столкновение с трансцендентным поддается лишь прочувствованию, но не осмыслению. Утверждение истин подобного порядка у Ионеско влечет за собой злую иронию по отношению к социалистическому реализму, к «прогрессивности» в искусстве и прогрессистскому взгляду на общество.

В идее прогресса заключена основная эстетическая ценность эпического театра. Его основатель полагал, что «современные люди примут отображение современного мира только в том случае, если мир этот будет показан как изменяемый» [42, с. 201]. Для Ионеско же очевидно, что мир преобразовать невозможно, и потому одной из основных тем его творчества является тщета созидательных усилий человека. Некоторые наиболее прагматичные театральные специалисты находили в этом несовершенство его пьес. Так было в случае с «Носорогом», когда в ответ на упрек американского критика У. Керра в незавершенности позиции Беранже Ионеско заявил: «Смешно думать за весь мир и автоматически навязывать ему определенную философию; драматург ставит проблемы» [9, с. 287–288]. В самом деле, в «Носороге» Ионеско несколько отошел от чистой репрезентации и приблизился к постановке вопросов. Но на них, замечает Э. Жаккар, «каждый должен найти свое решение сам, вне системы» [247, с. 36]. Иначе говоря, Ионеско создает *открытые* ситуации и вопросы – на них нет не только готовых ответов, но даже не существует заранее заданного метода их поиска.

Размышления в эпическом театре провоцируются недоумением, которое является одним из составляющих элементов очуждения, как его определял Брехт: «Произвести очуждение события или характера – значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [43, с. 98]. Данный эффект производится не только за счет ранее упомянутого столкновения представленных на сцене событий, жестов, произнесенных реплик и подразумеваемого. Еще одним средством выступает внутренняя неоднозначность действий и преимущественно образов. Таковы то прозревающая, то погрязающая в торгашестве мамаша Кураж («Мамаша Кураж и ее дети», 1939); попирающий закон, но выносящий справедливые вердикты Аздак («Кавказский меловой круг», 1945); самоотрекающийся и сам же себя осуждающий Галилей. Изредка столкновение смыслов явлено визуально, но в большинстве случаев – и это касается в первую очередь приведенных примеров – оно проявляется в речи персонажей, их характеризует буквальная *разно-речивость*.

С данной точки зрения может показаться, что принцип абсурда предстает чем-то вроде развертки очуждения в иной, абстрактной плоскости. Однако это не вполне так, хотя определенное сходство между двумя драматургическими принципами присутствует. Проследим некоторые случаи подобия и расхождений на конкретных примерах. В начале VI картины «Мамаши Кураж» главная героиня пересчитывает товар и рассуждает о превратностях войны: «Жалко главнокомандующего. Носков – двадцать две пары. Погиб, говорят, по недоразумению! А все из-за тумана в поле. Приказал он полку биться насмерть и обратно поскакал. Заплутал он в тумане и вперед попал, в самую баталию, там на пулю и нарвался... Всего четыре свечи осталось...»<sup>1</sup>. В монологе мамыши Кураж противопоставление живой разговорной речи и сухой цифири должно очуждать ситуацию и через иронию вести зрителя к однозначному выводу о том, какова истинная сущность войны и того, кто ее оправдывает. Определенность умозаключений в принципе очуждения заложена генетически – И.М. Фрадкин убедительно доказывает, что термин "Verfremdung" восходит категориальному аппарату философии Г. Гегеля и обоснован диалектическим методом [186, с. 136–137].

Язык абсурда лишен формально-логических связей и потому не может вести к постижению истины – единой и конечной. Более того, он намеренно разрушает предустановленные шаблоны восприятия, так что разграничение действительного и вымышленного, вероятного и невозможного становится проблематичным. Подобное происходит в первой картине «Амедея», пьесы которую Ионеско провокационно называл реалистической с некоторой долей фантастики [9, с. 269]. Мадлен, подрабатывающая телефонисткой, вынуждена отвечать одновременно на многочисленные звонки и реплики

---

<sup>1</sup> Schad um den Feldhauptmann – zweiundzwanzig Paar von die Socken – , daß er gefaltn ist, heißt es, war ein Unglücksfall. Es war Nebel auf der Wiesen der war schuld. Der Feldhauptmann hat noch einem Regiment zugerufen, sie sohn todesmutig kämpfen, und ist zurückgeritten, in dem Nebel hat er sich aber in der Richtung geirrt, so daß er nach vorn war und er mitten in der Schlacht eine Kugel erwischt hat – nur noch vier Windlichter zurück" [77, S. 53].

Амедея, обеспокоенного ростом трупа. В итоге ее сдержанная официальная речь незаметно утрачивает связность, скатывается до каламбуров и несуразиц: «Нет, мсье, газовых камер больше не существует со времен последней войны... Дождитесь следующей...»<sup>1</sup>. Иллюзорное подменяет собой «реалистические» обстоятельства действия, и прочтение пьесы, которое бы претендовало на исчерпание смыслов, оказывается невозможным.

Очуждение, заданное посредством неправильного словоупотребления, противопоставления контекстов, имеет отличную от абсурдной речи персонажей Ионеско цель. Реплики в эпической драме заставляют задуматься о несоответствии, несовпадении, несовершенстве конкретной данности, тогда как в «антипьесах» слова задают пределы мысли как таковой.

В то же время нужно отметить, что особенности драматической техники Брехта привлекали интерес Ионеско, живо реагиовавшего на всякие новации. Зачастую в его пьесах можно обнаружить пародирование принципа очуждения, которое имеет две стороны: преодоление его содержательного наполнения и утверждение как эффектного формального приема. В «Жертвах долга» Полицейский требует от Шубера, называющего себя наравне с дознавателем «убежденным сторонником "системы очуждения" в политике и мистике»<sup>2</sup>, опознать по фотографии некоего Малло. Огромное изображение предъявляется подобно тому, как в «Карьере Артуро Ui, которой могло не быть» (1941) Брехта в конце каждой картины на сцене возникают транспаранты с надписями, подсказывающие сходство между подъемом американского гангстера и приходом к власти Гитлера. Однако у Ионеско узнавания не происходит – лицо на фотографии слишком обезображено, чтобы Шубер мог дать точный ответ.

В четвертой картине пьесы «Жажда и голод» Ионеско прибегает к прямому заимствованию брехтовского театрального приема для развенчания принципа очуждения. Путешественнику Жану в странноприимном доме демонстрируют «дидактический спектакль», в котором два голодных, запертых в клетки клоуна, Трипп и Брехтолл, ради тарелки супа повторяют вслед за монахами «Отче наш», в зависимости от требований принимают веру или отрекаются от бога. К эпическому театру в данном случае отсылает не только поучительный характер вставного эпизода, его искусственность, оторванность от остального действия и даже не имя одной из жертв. Шантаж едой – этот же мотив использовал Брехт в параболе «Турандот, или Конгресс обелителей» (1953–1955): если ученик говорит то, что от него требуют, хлеб приближается к его рту; если его слова не нравятся господам, корзина поднимается вверх<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> "Non, monsieur, il n'a y plus de chambre à gaz depuis la dernière guerre... Attendez la prochaine..." [14, p. 271].

<sup>2</sup> "Un partisan convaincu du "détachement-système" en politique et mystique" [14, p. 212].

<sup>3</sup> Такое точное совпадение, конечно же, не может быть случайным. Однако факт знакомства Ионеско с этим произведением Брехта, в отличие от прочих, трудно доказать. Пьеса «Турандот, или Конгресс обелителей» была издана лишь посмертно, в девятом томе полного собрания сочинений в 1958 году, французский перевод А. Жакоба вышел через десять лет [75]. Премьерная постановка «Турандот» состоялась 5 февраля 1969 года в Цюрихе, французская премьера – 17 ноября 1971 года в парижском театре «Шайо». Возможно, этот сюжетный ход Ионеско, окончивший работу над «Жаждой и голодом» в 1964-ом, недостаточно хорошо

Помимо метафорически отвлеченного прочтения вставной пьесы из «Жажды и голода», предложенного ранее в разделе 1.4., у нее есть и более явный, полемический смысл. Для Ионеско важным было не столько сатирически показать конъюнктурность позиции Брехта, сколько утвердить два важных постулата. Во-первых, принятие любой доктрины, пусть даже самой гуманистичной, неизбежно ведет к отказу человека от своей сокровенной самости. Поэтому Брехтолл уже не имя, а кличка, равно как имена большинства персонажей Ионеско весьма расхожи (Жан, Мари, Дэзи, Он, Она, Старик, Старуха), но по-настоящему не принадлежат никому. Более того, утрата внутренней свободы персонажем эпического театра для Ионеско оборачивается разрывом связей между вымышленным характером и индивидуальностью актера, сценой и зрительным залом, потерей художественной ценности действия: «Дегуманизация актера, в духе Пискатора и Брехта, его последователя, превращавших актера просто в пешку в шахматной партии спектакля, в инструмент, лишенный жизни и огня, ни в чем не принимающий участия и не проявляющий своей индивидуальности, на этот раз ради довлеющих, организаторских требований режиссуры, приводила меня в отчаяние» [9, с. 51].

Во-вторых, принцип очуждения не может и не должен создавать критическую дистанцию между публикой и персонажами – по крайней мере, Жан постоянно нарушает ее, стремится повторить реплики клоунов либо прямо вмешаться в действие. Поиск решений в эпическом театре ведется в ограниченном пространстве, тогда как истинный уровень связей жизни и искусства, реальности и фикции находится за пределами социальных и культурных противоречий. В «Жажде и голоде» образ Жана, потерявшего земное счастье в погоне за химерами, доказывает, что жизнь зачастую оказывается более сложной, непредсказуемой и удивительной, чем вымысел; что она отнюдь не противоположна ему, что он не является ее приукрашенной копией. С точки зрения Ионеско, жизнь порождает игровые способы постижения причудливой, парадоксальной реальности, приобретающие достоверные, жизнеподобные формы, и процесс этот носит циклический и постоянно воспроизводимый характер.

Бесконечные переходы взаимоисключающих начал в неоавангардистской драматургии далеки от принципов эпического театра, который стремился обнаружить в отображаемой действительности скрытые логические связи. Способом решения этой задачи Брехт считал не традиционное вживание в образ, а отстранение от него, принятие критической дистанции. В этом ракурсе убедительно звучит декларативное заявление В. Миттенцвая о том, что «в арсенале его (Брехта – Д.К.) драматургической техники нет места для катарсиса» [166, с. 298]. Однако оно

---

владевший немецким языком, чтобы читать Брехта в оригинале, узнал в пересказе людей, близких к немецкому драматургу. Речь идет прежде всего об актере и режиссере Ж.-М. Серро и его жене Ж. Серро, переводчице на французский язык «Мамаши Кураж» и «Доброго человека из Сычуани», авторе нескольких публикаций о Брехте в 1950-х годах. С меньшей долей вероятности можно говорить о роли А. Адамова, дружившего некоторое время и с Ионеско, и с Брехтом, как источника этой удивительной переключки сюжетов.

было бы абсолютно верно только в том случае, если бы у катарсиса имелась совершенно ясная дефиниция. В силу сжатости и отрывочности формулировок Аристотеля этой категории была уготована в литературной теории участь объекта многочисленных экзегетических штудий. В театре Брехта представлено лишь одно из разнообразных воплощений катарсиса, термина одновременно вневременного и исторически изменчивого<sup>1</sup>.

Вполне правомерно рассматривать катарсис в качестве компонента структуры сюжета, причем любого жанра, как трагедии, так и эпоса, как предложил Ж. Женетт [123, с. 293]. Тогда обнаруживающиеся и у Брехта сцепления случайных и преднамеренных действий и достижение за этот счет результатов, обратных ожидаемым, узнавания и неузнавания, пагубные ошибки «без вины виноватых» героев приводят к эффекту, сходному с катарсическим. В ином свете трудно прочесть концовку третьей картины «Мамаши Кураж», в которой главная героиня вынужденно отказывается опознать своего убитого сына. С поправкой на идейное содержание подобные ситуации у Брехта Р. Барт называл «критическим катарсисом» [34, с. 149].

В отличие от Брехта Ионеско никогда прямо не высказывался по проблеме катарсиса ни в публицистике, ни в художественных произведениях. Возможно, потому что в его практике он не поддается обобщению как термин, ускользает от аналитического взгляда, от определения наравне с жанровой природой «драм абсурда». Окончательного очищения в произведениях Ионеско никогда не происходит, поскольку смысловой акцент смещен с финала на периферию текста, и эффект таким образом рассеян. Так происходит в «Жертвах долга»: Шубер после мистического видения и жестокого падения на землю продолжает страдать. Здесь наблюдается некоторое сходство с приемами Брехта – мамаша Кураж все-таки ничему не учится – за вычетом главного фактора. Соединение цепи заблуждений и прозрений персонажа эпического театра происходит уже во внетекстовой реальности, в просветленном сознании зрителя. Ионеско же стремится передать значимую информацию в символическом, нерасшифрованном виде, вызвать ощущение субстанциального противоречия психического и вещного мира. Поэтому еще один способ для него преодолеть катарсис, а фактически утвердить его в некоем новом качестве – не дать ему совершиться, отсрочить его в бесконечность, что характерно прежде всего для сюжетных форм «цикла Беранже».

Насмешливое отношение Ионеско к «критическому катарсису» и его пропагандистам из среды французских театральных критиков в концентрированном виде выражено в «Экспромте в квартале Альма». Бартоломеус II, карикатурно воплощающий Бернара Дорта, адепта эпического театра, заявляет: «Брехт мой единственный бог, а я его пророк»<sup>2</sup>. Он же обучает Ионеско-персонажа театральному искусству «электрошока

<sup>1</sup> См. об этом теоретическом вопросе подробнее обобщающую статью Н.А. Литвиненко, в которой также высказано предположение о присутствии катарсиса в драматургии Брехта [156, с. 17–18].

<sup>2</sup> "Brecht est mon seul dieu. Je suis son prophète" [14, p. 453].

отстранения или эффекта Y»<sup>1</sup>. Его техника – пример очуждения, доведенного до абсурда: Бартоломеусы, развесив в комнате таблички с надписями «Стилизованный реализм», «Ложный стол», «Ложное место», «Фальшивка», «Эпоха Брехта», заставляют драматурга сделать один шаг вперед, затем два шага назад – таким образом, «он отстранился!»<sup>2</sup>. «Практическому занятию» предшествует «теория», копирующая концептуальные основы «поучительных пьес»: «театр... дает урок посредством назидательного события, события, исполненного поучения»<sup>3</sup>.

В центре пародийной критики Ионеско – стремление свести зрелищность театра к общественной функции, умалив этим ее эстетический потенциал. Для драматурга-неоавангардиста важной стороной сценического действия является развлекательность. Поэтому он в целях разоблачения несостоятельности поучающего, искусственно членившего личность действия использует предельно игровую форму экспромта, в которой наряду с прочими проявлениями комического присутствует самоирония, заменяющая диалектическое очуждение.

М. Эсслин считал правомерным называть театр Брехта диалектическим, опираясь на поздние теоретические размышления драматурга и имея в виду уже не гегелевский, а марксистский извод этого философского метода [236, с. 151]. Сам немецкий драматург еще в 1926 году признавал, что «театр без публики – нонсенс» [43, с. 8], что он должен обращаться к массам, учитывая, но не упреждая их эстетические потребности, подсказывать им направления идейно-политической борьбы. Ионеско, напротив, высказывал парадоксальную мысль о подлинно народном театре как о месте без народа, то есть без большого числа присутствующих, рассуждал о необходимости «театра для пятидесяти человек» [9, с. 93–99]. В нем должно происходить обращение не к конкретно данной общности, а к индивидуальности, к гипотетическому, еще не существующему типу художественного сознания, становящемуся посредством шоков и провокаций. Поэтому жест, слово, сценическая атрибутика в театре Ионеско сложны для трактовки, сложны вообще, избыточны по содержанию.

Творческая театральная биография Ионеско начинается с громких провокаций, и несмотря ни на что вкус к ним не прошел с годами, с достижением широкой популярности, общественного признания. Показательна в данном отношении реакция автора на французскую премьеру «Жажды и голода»: «Выйдя из "Комеди Франсез" после бурной премьеры "Жажды и голода", я с великим трудом пробрался к кафе на той стороне площади из-за большого скопления машин, огромной пробки. Я, конечно же, чертыхался. Уже в кафе кто-то из друзей сказал мне: "Все это сделал ты сам. Это из-за тебя". "Ну да, – ответил я, – это машины зрителей, да и других тоже". Я поднялся в зал, на второй этаж этого ресторана, чтобы

<sup>1</sup> "L'électrochoc de la distanciation, ou l'effet Y" [14, p. 432]. Подразумевается, по графическому сходству латинских букв Y и V, эффект очуждения – "Verfremdungseffekt".

<sup>2</sup> "Il s'est distancié!" [14, p. 459].

<sup>3</sup> "Le théâtre ... est une leçon sur un événement instructif, un événement plein d'enseignement" [14, p. 439].



полюбоваться на свое творение – пробку. Я был им очень горд. Им потребовалось четверть часа, чтобы как-то рассосаться, сигналив клаксонами, вопреки всяким правилам. Нужно было закрутить еще покруче...» [23, с. 298–299].

В приведенном высказывании сочетаются два разнополюсных ощущения и посылы. Ионеско, как большинство литераторов, тщеславен, и потому испытывает удовлетворение от востребованности своего произведения публикой. Но тщеславие тут же перерастает в упоение от удавшейся «пощечины общественному мнению». Оно тем сильнее, что постановкой достигнута полнота искомого результата – сценическая иллюзия смятенности человеческого существа превращается в факт жизни. Эстетический закон, при определенных условиях, задаваемых в театре Ионеско, становится тождественным онтологическому, преодолевая рамки повседневности, а бытие приобретает эстетическое измерение. Недаром драматург, обыгрывая полисемию французского слова "œuvre" (творчество, творение, произведение), утрированно уточняет при помощи нестандартного использованного знака препинания<sup>1</sup>, каким же из своих творений он любуется ("pour contempler mon œuvre: l'embouteillage").

Авторerefлексивность, то есть структурирование всех элементов произведения с целью привлечь внимание зрителя, читателя, слушателя, обратить внимание на то, как оно сделано, согласно теории У. Эко, сообщает художественной форме особый статус – открытость [206, с. 27–28; 207, с. 97–104]. Если принимать во внимание лишь формальную сторону, то тогда эпический театр Брехта и драматургия Ионеско в равной степени могут считаться открытыми, эстетически изощренными, подверженными многочисленным трактовкам. Однако весьма упрощенный взгляд на проблему опровергается самим автором концепции. У. Эко, оговаривая критерии выбора объектов своего исследования, отмечает: «Мы разрабатываем модель открытого произведения, опираясь на произведения, не столько похожие на драмы Брехта, сколько на такие, в которых формальное изощрение структур, обращенных на самое себя, выражено более явно и решительно [...] Пример драматургии Брехта все еще остается почти единственным примером открытого произведения, разрешающегося в конкретный идеологический призыв, или, лучше сказать, единственным ясным примером идеологического призыва, разрешающегося в открытое произведение» [206, с. 12].

Идеологичность эпического театра не подлежит сомнению. Любопытно то, что она является следствием весьма нестандартных подходов к сценическому действию, драматическому тексту, сюжету и жанру, новаторской театральной техники, которая была частично адаптирована и иронически переосмыслена Эженом Ионеско. В то же время диалектическое восстановление рациональных начал реальности и языка у Брехта делает его

---

<sup>1</sup> В оригинале стоит двоеточие, но в русской пунктуации такое его употребление не предусмотрено, поэтому в переводе используется тире.

непримиримым противником Ионеско с его метафизическим коловращением взаимоисключающих сущностей. Соприкосновение в реальном времени литературного процесса этих противоположных феноменов определило развитие европейского театрального искусства XX века. Внимание неоавангардизма к чему-то совершенно далекому в идеологическом плане оказывается для него чрезвычайно плодотворным и в определенной степени открывает дорогу для поисков эклектических форм в литературе конца прошлого столетия.

Первая часть диахронного анализа творчества Эжена Ионеско в контексте литературного и театрального авангарда первой половины XX столетия позволяет отметить следующие особенности творческого взаимодействия французского драматурга с предшественниками.

В центре исканий всей авангардистской литературы стоит уверенность в том, что искусство не должно больше пытаться дублировать реальность в формах самой реальности. Отсюда поиски новых способов связи искусства и жизни через выход в иные измерения – сверхреальность (сюрреализм), патафизика (А. Жарри), жестокость (А. Арто), очуждение (Б. Брехт). Средствами создания параллельных художественных миров являются продукты деятельности психики – сны, грезы, фантазии. В их использовании в творчестве писатели первой половины века и Эжен Ионеско сходятся.

Различия лежат в плоскости исторической перспективы. Представители авангардизма начала XX века оценивают человеческое и художественное бытие как саморазвивающийся процесс, стремящийся к определенной позитивной цели. У французского драматурга картина мира состоит из отдельных, не сводимых вместе фрагментов, определяющие, базисные начала бытия, находясь в постоянном конфликте, не порождают в итоге упорядоченного целого. Причины расхождений Т.Б. Проскурникова определяет следующим образом: «Театральные теории Брехта и Арто, в чем-то диаметрально противоположные, несут в себе заряд энергии, свойственный 30-м годам, с их верой в возможность преодолеть исчерпанность буржуазной цивилизации, с предчувствием трагических катаклизмов. "Театр абсурда" появляется тогда, когда, как писал Барро в связи с Кафкой, после безмерных мук и страданий новая эра не наступила» [175, с. 83]. Неоавангардистское мировосприятие находит художественное выражение в приемах, отличных от авангардистских, – закольцованности сюжета и его принципиальной незавершенности. Только в наследии Ф. Кафки обнаруживаются неоконченные произведения, но они остаются незавершенными по иным, объективным, не полностью зависящим от авторской воли причинам.

В отличие от авангардистов довоенной эпохи, Ионеско преодолевает кризис выражения, его драматические и прозаические работы не замкнуты в себе, их символика поддается множеству истолкований, которые не искажают или подменяют авторскую идею (именно так понимается авангардистами интерпретация), но позволяют расширить художественные и смысловые рамки произведений.

Перечисленные различия указывают на то, что экспериментальная литература первой половины XX века и творчество Ионеско, будучи генетически связаны, являются отражениями несходных типов художественного мировоззрения. Разница обусловлена историческими причинами, и таким образом французский драматург-новатор, рассматриваемый одновременно как фигура типическая и как неповторимая индивидуальность, дистанцируется от модернистского направления в искусстве. Его наследие тяготеет к авангардистской традиции, но она в восприятии Ионеско подвержена переоценке в контексте устремлений и поисков новых средств выражения послевоенной эпохи.

## ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО И ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА

### 3.1. Философско-эстетическое осмысление и художественное воплощение абсурда у А. Камю и Э. Ионеско

Откликаясь на смерть Альбера Камю, Ионеско писал: «Я думаю о Камю: я едва знал его. Я беседовал с ним один или два раза. И тем не менее, его смерть вызывает у меня ощущение бездонной пустоты. Нам был так необходим этот праведник<sup>1</sup>. Он естественным образом жил в истине. Он не давал себя увлечь сиюминутным течениям, он не держал нос по ветру, он мог быть точкой опоры» [9, с. 315–316]. Высокая оценка не является лишь вежливой данью памяти, она также свидетельствует о глубоком внутреннем родстве двух писателей и мыслителей. Оно была прочувствована очень поздно – А. Камю в «Записных книжках» и эссеистике практически не упоминает о новом театральном авторе, Ионеско впервые отдает должное нобелевскому лауреату 1957 года в приведенной выше цитате. В литературоведении пока также нет сколько-нибудь значимых сопоставительных работ на данную тему. Это тем более удивительно, что М. Эсслин, называя свою книгу «Театр абсурда», имел в виду, помимо прочих культурных смыслов слова «абсурд», и его терминологическое значение по А. Камю [237, с. 19–20]. Рассмотрение сходств и различий в философско-эстетическом осмыслении и художественном воплощении абсурда у А. Камю и Ионеско – важный аспект сравнительного анализа «новой драматургии» и литературы экзистенциализма.

По давней традиции французской моралистической философии А. Камю предпочитает облекать свои умозрительные построения в художественную форму. Его тексты не поддаются однозначному жанровому определению именно в силу соединения философского стиля письма и мышления и образности литературы. «Нежесткость Камю-теоретика», отмеченная С.И. Великовским [109, с. 13], порождает синтетические жанры, которые чреватны разнообразными смыслами, плюралистическими трактовками. Эстетическая позиция писателя-экзистенциалиста, хотя и имеет иные предпосылки, сближает его с Ионеско, чьи новаторские эксперименты с драматургическими формами не только демонстрировали условность системы жанров, но также диктовали многозначность и открытость. В этих чертах для Ионеско и А. Камю проявляется специфика абсурда.

Первый замысленный им цикл произведений был направлен на раскрытие проблематики абсурда и включал в себя написанные почти одновременно в период с 1939 по 1942 год эссе «Миф о Сизифе», повесть «Посторонний», пьесы «Калигула» и «Недоразумение». Подобно Ионеско, А. Камю дебютирует многозначными текстами, многослойными образами, не

---

<sup>1</sup> Называя так А. Камю («ce juste») и по всей вероятности намекая на его последнюю пьесу «Праведники» («Les Justes», 1948, пост. 1949), Ионеско верно улавливает неразрывную связь между творчеством своего современника и его личным жизненным опытом.

оставившими ни критику, ни публику равнодушными. Известная полисемия оригинального названия повести «Посторонний»<sup>1</sup> определяет характер главного героя Мерсо. Невозможно свести этот образ до ипостаси нигилиста, живущего по наитию. Французский критик М. Лебек так объясняет его: «"Бога нет", – говорит природа. "Меня нет", – отвечает Мерсо и думает, говорит, действует, как если бы и в самом деле его не было» [253, с. 44–45].

Мерсо скорее жертва, чем палач, ибо мир не дает ему никакой надежной опоры. Кажущееся бездушие Мерсо будто бы обосновывается первыми строками романа: «Сегодня умерла мама. А может быть вчера, не знаю»<sup>2</sup>. Последующие реплики внутреннего монолога указывают на нечто большее и значительное, чем утрату веры и любви, – утрату ощущения временных и пространственных границ, без которых рушатся все ценности, стираются все значения: «Получил телеграмму из приюта: "Мать умерла. Похороны завтра. Соболезнования". Ничего не поймешь. Возможно, это случилось вчера»<sup>3</sup>.

В пространстве без времени действуют лишь фундаментальные законы естества. В статье «"Посторонний". Солярный роман» Р. Барт отметил, что поведением Мерсо, то есть структурой повествования в целом, управляет солнце. Оно делает персонажа безразличным к похоронам матери, вызывает сексуальное желание, толкает на убийство. Подчиняясь солнечной энергии, попадая в зависимость от других, персонаж ощущает непрочность своего положения в мире и пытается утвердиться, пусть даже ценой чужой жизни. Проблема свободы и несвободы, бунта и смирения возникает также в «Калигуле» – цезарь стирает отражения окружающих в зеркале, чтобы полностью восторжествовала его воля; однако этот жест становится и началом распада характера персонажа, его морального самоуничтожения.

Мужские характеры Ионеско построены по тем же художественным меркам, что и герои А. Камю. Мерсо и Беранже оба имеют одинаковый социальный статус, оба одиночки, оба отстраненно рассматривают окружающую действительность. «Я» в романе «Одинокий», так же как и Мерсо, удаляет себя из вещного мира. Сходства обусловлены общей для писателей проблематикой. Ощущение того, что человек в середине XX века потерял себя, побуждает их к поискам утраченной идентичности, фиксации в художественном опыте капитальных черт человеческой природы. Полемизируя в этом отношении с представителями атеистического экзистенциализма Ж.-П. Сартром и М. Мерло-Понти, А. Камю писал: «Человеческая природа действительно существует, подтверждая представления древних греков и отрицая постулаты современной философии» [48, с. 129]. Ионеско в своих пьесах стремится воссоздать

---

<sup>1</sup> «L'étranger» переводится также с французского «иностранец», «чужак», «безучастный». Ни одно из этих значений нельзя назвать главным, все они просвечивают сквозь ткань текста, придавая ему социально-политическое, онтологическое, этическое измерение. Об этом своем эстетическом правиле А. Камю писал: «"Чума" имеет общественный смысл и смысл метафизический. Они абсолютно одинаковы. Подобная двойственность присутствует также и в "Постороннем"» [49, 673].

<sup>2</sup> "Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas" [79, p. 9].

<sup>3</sup> "J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier" [79, p. 9]

универсальное человеческое «Я», отсутствующее здесь и сейчас, но существующее в принципе, осознаваемое не как самоцель, а как динамическая ценность, постепенно обретаемая в процессе поиска. Этот постулат всецело раскрывается в «цикле Беранже» и автобиографических пьесах позднего периода («Человек с чемоданами» и «Путешествия к умершим»), в которых драматург представляет в виде снов и фантазий наяву картины своего прошлого, осмысливая его по отношению к настоящему.

При сходстве понимания абсурда человек А. Камю и человек Ионеско по-разному реагируют на него. В «Мифе о Сизифе» нобелевский лауреат вычленяет три важнейших следствия из абсурда – «мой бунт, мою свободу и мою страсть» [80, с. 89]. В сущности, для А. Камю только они имеют значение в философском и творческом контексте, в чем он сам признается в начале книги: «Меня интересуют ... не столько открытия абсурда, сколько их следствия» [80, с. 31]. Все центральные персонажи драматургии и прозы А. Камю (быть может, за исключением Кламанса в «Падении») отстаивают это триединство – страстный бунт ради освобождения от абсурдного бытия. В философских эссе им предпосылаются «вечные образы» литературы – Дон Жуан, Фауст, Гамлет, – которые являются представителями рода «человека абсурда», противостоящего массе, «человеку безразличному».

Соглашаясь с А. Камю в том, что для человеческой природы пагубно принимать жизнь как привычку, существовать по инерции, Ионеско постоянно подчеркивает, насколько важно все же не анализировать, рационально «препарировать» бытие, а принимать его *à priori*, удивленно и непосредственно. Бунт против абсурда в художественном универсуме Ионеско на уровне языка («Лысая певица», «Урок»), ситуации («Бескорыстный убийца», «Носорог») трагикомичен. В произведениях позднего периода, откликах на общественные волнения во Франции конца 1960-х годов, косвенно и напрямую<sup>1</sup> подготовленных экзистенциализмом, Ионеско открыто выступает против какого бы то ни было вмешательства в движение мира, устами персонажей пьесы «Этот замечательный бордель!» и романа «Одинокий» призывает выбрать отстраненную метафизическую позицию: «Вы бунтуете, потому что забыли о метафизике»<sup>2</sup>; «Они не любили жизнь, потому и бунтовали. К счастью, общество было плохим. Что они будут делать, если однажды общество станет хорошим? Они не смогут бунтовать против него, и тогда причина тоски обнажится и предстанет во всем своем ужасе»<sup>3</sup>. Такими же относительными видятся Ионеско понятия свободы и страсти. В драме «Жажда и голод» главный герой Жан, убежав из постылого дома в поисках новой несказанной любви, попадает в очередную клетку, созданную желанием, и обнаруживает несостоятельность человеческих стремлений к абсолюту.

<sup>1</sup> А. Камю и М. Мерло-Понти не дожили до этих событий, тогда как Ж.-П. Сартр принимал непосредственное участие в манифестациях студенческих организаций и левых партий.

<sup>2</sup> "Vous faites la révolution parce qu'il n'y a plus de métaphysique" [14, p. 1176].

<sup>3</sup> "Ils n'aimaient pas la vie puisqu'ils se révoltaient. Heureusement que la société était mauvaise. Que feront-ils s'il y a un jour une société bonne? Ils ne pourront plus se révolter contre elle, alors l'objet de l'angoisse apparaîtra dans toute sa nudité, dans toute son horreur" [13, p. 157].

Абсурд Ионеско носит универсальный трансисторический характер, поэтому его противником или выразителем не является отдельный индивид, который может заявить о своем «я». Такая философская точка зрения диктует фундаментальные принципы организации (точнее, дезорганизации) драматургической системы персонажей. Они если и не бестелесны, то могут неожиданно и свободно, вне казуальной логики, менять облик, перевоплощаться, проживать одновременно несколько жизней. Метаморфозы, происходящие с персонажами во вставных картинах драм «Жертвы долга» и «Амедей, или Как от него избавиться», объясняются именно исходя из этих эстетических положений.

В отличие от Ионеско, А. Камю заявляет, что при всей универсальности задачи, стоящей перед человеком абсурда, единственное приемлемое решение будет частным: «Между историей и вечностью я выбрал историю, потому что люблю иметь дело с тем, что внушает уверенность. В существовании истории я, по крайней мере, уверен [...] Даже униженная, плоть – единственное, в чем я уверен... Тварное бытие – моя родина. Вот почему я выбрал абсурдные и безрезультатные усилия» [80, с. 117–118]. Воплощением этого выбора становится борьба доктора Рие (роман «Чума») и Диего (пьеса «Осадное положение») с чумой; его оборотной стороной – отстраненность Кламанса, потакание своим желаниям Мерсо, разгульный произвол Калигулы, террор Каляева. Невозможность художественного обобщения проблемы и вытекающее из нее противоречие обусловлено двойственным отношением А. Камю к религии: утверждая творение, он отрицает существование бога и всех ценностей, прежде всего этических, связанных с ним. Напротив, Беранже и все главные герои поздних произведений Ионеско стремятся остаться в границах ветхозаветных заповедей.

Впрочем, амбивалентность идейных установок характерна и для творчества Ионеско. Другое дело, что это амбивалентность глубоко осмысленная, возведенная в статус последовательно соблюдаемого правила – соединять принципиально несоединимое, подразумевать смысл и избегать однозначных образов. В «Мифе о Сизифе» А. Камю также формулирует сходный принцип: «Произведение представляет собой только вырезку из опыта, грань алмаза, внутреннее свечение которого присутствует в его вспышках упорядоченным, но не стесненным... Произведение обильно порождает смыслы благодаря подразумеваемому в нем опыту, богатство которого угадывается» [80, с. 133]. Однако Камю-писатель может противоречить Камю-философу и отходить от озвученных установок. Так случилось с пьесой «Осадное положение», созданной на основе романа «Чума». Многогранный символ чумы<sup>1</sup> в прозаическом произведении, восходящий к образности Арто, «Превращению» Кафки и сопоставимый с «носорожностью», вообще с приемом «prolifération» у Ионеско, утрачивает

---

<sup>1</sup> В этом же ключе можно рассматривать соляную символику «Постороннего», в котором солнечная энергия управляет процессом отделения Мерсо от общества и обретения им своего истинного «Я».

свое эстетическое богатство в драматическом тексте. «Осадное положение» прочитывается прежде всего как аллегория становления франкистского режима в Испании (даже место действия указано четко – город Кадис). Чума в пьесе персонифицирована, ее воздействие на окружающую действительность принимает в целом человекомерный характер: диктат чумы абсурден не сам по себе, а постольку, поскольку он противоречит природе человека. Однозначность символа, его обеднение сразу подметил соавтор А. Камю и режиссер премьерной постановки 1947 года в парижском театре «Мариньи» Ж.-Л. Барро: «Для меня благотворность чумы заключалась в накоплении черных сил, доведенном до предела: первоначальный, колдовской замысел в духе Арто. Для Камю же чумой или диктатором было зло, общественное зло, которое держится на страхе и отступает, как только ему дают отпор» [32, с. 50].

В то же время уменьшение художественного значения символа было для А. Камю не только способом конкретизации, локализации своих идей, но и их упорядочиванием, ограничением трактовок, о котором он писал в «Мифе о Сизифе». Этот аспект творческого процесса, имеющий несколько ракурсов, сближает А. Камю с Ионеско. Оба писателя активно используют личный жизненный опыт, вводят значительный автобиографический элемент в свои произведения, объединяющий их набором устойчивых мотивов. Драматургия Ионеско, о чем уже было сказано, носит метатекстовый характер: поздние драмы отсылают к ранним посредством отдельных реплик, введения эпизодических персонажей; некоторые пьесы создаются на основе прозаических текстов – новелл. Схожая черта еще более очевидна в случае А. Камю. Упомянутая в «Постороннем» история убийства дочерью и матерью не узnanного брата и сына становится сюжетом пьесы «Недоразумение»; в свою очередь «Посторонний» – история, пересказанная в «Чуме». В драматургии А. Камю система персонажей выстраивается строго схематически и соблюдается в каждой пьесе: носитель абсурда, тиран, мужчина – его помощница, олицетворение смерти, женщина – их противник, бунтарь, мужчина.

Художественные приемы, которые используют Ионеско и А. Камю для организации своего творчества, восходят к основным характеристикам мифологического сознания в определении Клода Леви-Стросса: «Суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выразить себя с помощью репертуара, причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного» [53, с. 126]. Постоянное варьирование сходных мотивов помогает обоим авторам соединять свои произведения в своего рода нечленимое целое, превращать творчество в бесконечный цикл, в котором каждой части одного текста, образу, символу, соответствует образ или символ из другого произведения. Создание подобного вида связей можно проследить на примере незавершенного романа А. Камю «Первый человек» (опуб. 1994). Историю одной франко-алжирской семьи, за которой легко угадывается семья самого писателя, А. Камю, называвший себя «художником, творящим мифы» [49, с. 711], возводит к ветхозаветной истории Адама. Воспоминания



о детстве и юности главного героя, его поиски корней проводятся параллелью к античному сюжету об Эдипе. Важно помнить, что мыслитель-экзистенциалист прослеживал существование абсурда как мировосприятия от древнегреческой мифологии, неиссякаемого источника для западноевропейской, или если точнее следовать его языку, «средиземноморской» литературы и цивилизации. В то же время, несмотря на свою квазиатеистическую позицию, А. Камю не сбрасывал со счетов культурное наследие христианства.

Ионеско также смешивает различные архаичные верования, истории, образы. Мадлен из пьес «Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться» отождествляется с новозаветной Марией-Магдалиной. Персонаж драматургии неоавангардизма, постоянно примеряющий на себя различные роли, в своей эстетической неоднозначности, «открытости» сопоставим со смутным образом то ли грешницы, то ли праведницы из Нового Завета. В пьесах 1960-х годов христианские мотивы приобретают решающее значение для понимания действия. Драма «Жажда и голод» целиком вырастает из библейского мотива неутолимой духовной потребности и поисков утраченного рая. В других произведениях Ионеско соединяет древние поверья с христианской верой. В пьесе «Король умирает», инспирированной тибетской «Книгой мертвых», воспроизводится ритуал проводов правителя, становящегося символом смертного вообще, в иной мир. В последних работах – романе «Одинокий», пьесах «Человек с чемоданами» и «Путешествия к умершим» – наряду с традиционными символами христианства (очищающий свет, лестница на небеса) возникают аллюзии на мифы об Эдипе и Орфее.

Бесспорное сходство идей, отдельных, пусть даже формообразующих, художественных приемов не должно заслонять коренные различия между эстетическими системами и произведениями Ионеско и А. Камю. Они проявляются в том числе и в использовании мифологических сюжетов, анализе мифологического типа сознания. А. Камю потому и называет себя создателем мифов, что он буквально следует их установкам. Утверждение М. Элиаде о том, что «миф – это всегда рассказ о некоем творении [...] в мифе мы стоим у истоков *существования* (курсив Элиаде – Д.К.)» [209, с. 12] может быть задним числом осмыслено как основание литературного и философского творчества А. Камю, его источник. Ионеско, напротив, осознавал, что можно иметь дело лишь с реконструкцией мифа, определенного мировидения, восстановить которое в первоначальном виде невозможно. Исходная модель бытия, которую он предлагает, заменяется драматургом-неоавангардистом моделью небытия, картинами распада вещей, слов, персонажей-марионеток, едва возникших из пустоты. Подобное содержание диктует абстрактную форму, которая по определению не может слиться с известным древним сюжетом, не позволяет точно соотносить себя с какой бы то ни было сакральной историей.

Абсурд для Ионеско является одновременно философско-эстетической категорией и художественной формой его литературных произведений,

обязательной и для их сценических постановок. Отсутствие мотивации в поступках персонажей, нарушение причинно-следственных связей – незыблемый закон неоавангардистского театра. Драматургия А. Камю, находится в срединном положении между отражением парадоксов индивидуального и универсального бытия и детальным психологизмом, основанном на уверенности в незыблемости человеческого «Я». Только однажды абсурдные обстоятельства вынуждают героев театра А. Камю выйти за рамки психологии. В пятой картине второго действия «Калигулы», согласно авторским ремаркам, действующие лица реагируют на жестокие требования цезаря утрированным смехом, нелепыми репликами и жестами. Но на минуту превратившись в марионеток, они затем возвращаются в человеческий облик, пытаются сопротивляться насильственному гнету абсурда.

Здесь проявляется основная идеологическая посылка А. Камю: вопреки бессмыслице существования необходимо мужественно сражаться за обретение логики и смысла жизни. Все творчество Ионеско, напротив, пронизано уверенностью в неудачном исходе любого сопротивления абсурду; единственным выходом остается принятие этой неизбежной данности. В данном контексте хорошим примером различия между позициями писателей может служить сравнение их двух произведений. В романе «Одинокий» («*Solitaire*») уединенность, разрыв связей с миром, отказ от участия в его делах оказывается гарантией духовного спасения, обретения относительного равновесия личности. Одно из последних произведений А. Камю, новелла «Иона, или Художник за работой» (сборник «Изгнание и царство», 1957) выводит на сцену человека искусства, который не может и не хочет сделать выбор между эстетским «отъединением» («*solitaire*») и «объединением» («*solidaire*») с людьми.

А. Камю решительно не устраивает смирение, однако и бунт против миропорядка представляет для него проблемное поле, границы которого требуют строгого определения. В книге «Бунтующий человек» исследуется метафизическое, социально-историческое, политическое измерение противостояния человеческой воли и безличного произвола бытия. Разделы, посвященные данной проблематике, занимают большую часть трактата, тогда как глава «Бунт и искусство» насчитывает всего два десятка страниц. Так или иначе, вопросы искусства возникают в «Бунтующем человеке» повсюду, имена маркиза де Сада, Ф. Кафки, А. Мальро постоянно присутствуют на страницах книги, но лишь в виде иллюстрации тех или иных положений рационалистических мыслительных парадигм.

Эстетика занимает в философии А. Камю подчиненное место, его проза, драматургия, эссеистика отражает лишь определенную, не самую объемную часть чувственного опыта. Это утверждение не противоречит мнению Е.Д. Гальцовой, назвавшей наследие А. Камю «ироническим классицизмом» [49, с. 5–16], или авторскому самоопределению – «все мое творчество иронично» [49, с. 710]. В самом деле, ироническое отношение к положению вещей в мире в высшей степени характерно для экзистенциализма.

Показательным примером в данном случае является мотив исходящего от кого-то невидимого, «постороннего» смеха, постоянно преследующего героя «Падения» Кламанса. Однако отношение к действительности здесь ограничивается иронией, иных оттенков комического у А. Камю найти невозможно. В драматургии трагическое доминирует, и смеховое разрешение конфликта оказывается недопустимым.

В эстетическом плане художественное творчество Ионеско более разнообразно, вариативно (трагическое и комическое, фантастическое и действительное сплетаются в неразрывной целостности драматического текста и сценического действия), принципиально обособлено от его политических пристрастий, публицистических выступлений. Драматург-неоавангардист последовательно разграничивает понятия метафизического абсурда и абсурда социального, одной из частных формы проявления всеобщего принципа бессмысленности бытия. А. Камю наоборот действует здесь и сейчас, принимает живое участие в злободневных делах общества, служащих ему непосредственным материалом для творчества. Метафизический бунт и буржуазная революция для него – явления по существу равновеликие и равнозначные.

Эта разница в осмыслении и художественном воплощении категории абсурда безусловно размещает Ионеско и А. Камю в различных плоскостях системы координат литературного процесса середины XX столетия. Между тем бескомпромиссность, устойчивость общественной и эстетической позиции, выразившаяся также в некоторых общих чертах поэтики, дает основания считать А. Камю наиболее близкой фигурой из числа экзистенциалистов по отношению к Ионеско.

### **3.2. Философия и поэтика экзистенциального выбора по Ж.-П. Сартру и многозначность абсурдистской символики Э. Ионеско**

Если экзистенциализм в изложении А. Камю находит у Ионеско понимание и поддержку, то идеи Жана-Поля Сартра, крайне противоречивой личности, вызывали у него устойчивое раздражение. Критикуя экзистенциализм в целом, Ионеско имел в виду именно сартровские позиции. Особого градуса антагонизм достиг в 1950–60-е годы. В конце 1970-х, когда Сартр перестал издавать художественные произведения, и противостояние пошло на убыль, Ионеско иначе взглянул на роль лидера экзистенциализма во французской культуре: «Я долго негодовал на Жана-Поля Сартра за то, что он повел французскую интеллигенцию по ложному пути. Но вот совсем недавно понял, что он вовсе и не был вождем и властителем дум, а был просто отражением, отблеском определенного уровня общественного сознания» [23, с. 82]. Более того, в ответ на вопрос критика Ж.-Ж. Брошьё о возможных точках пересечения их мыслей и литературного творчества Ионеско признался: «Я негодую на Сартра, но не могу отрицать, что он питал меня» [23, с. 256].

Негативизм с одной стороны и сходное понимание и художественное выражение многих проблем с другой стороны требуют вдумчивого анализа связей между писателями. Примером подобного рода работы может служить диссертация Серена Ольсена «Эссенциализм – это мистицизм» (1977, университет г. Орхус, Дания) [261], опыт параллельного прочтения «Одинокого» и «Тошноты» в свете философской парадигмы экзистенциализма. Идеологические противоречия Ионеско и Сартра не скрывают от исследователя общих творческих и мировоззренческих установок<sup>1</sup>.

Ранние художественные произведения Сартра во многом предвосхищают драматургические эксперименты неоавангардизма, проблематику «нового театра». Роман «Тошнота» (1938) и новеллы сборника «Стена» (1939) описывают различные обстоятельства одной и той же ситуации – тупика человеческого существования. Антуан Рокантен и Самоучка («Тошнота»), Люсьен Флерье («Детство хозяина»), испанские партизаны («Стена»), Люлю («Интимность»), Ева и Пьер («Спальня») в прямом и переносном смысле заперты в клетке мира (города, библиотечного зала, спальни комнаты, тюремной камеры), выход из которой они тщетно пытаются найти посредством бунта против социума, общепринятой морали. Такая фабула в принципе типична и для прозы экзистенциализма и для драм Ионеско, сходство здесь лежит на поверхности. Но укоренено оно гораздо глубже, в самом тексте, в порождаемых им образах. Повествование у раннего Сартра часто балансирует на грани реального и фантастического, как видения героев Ионеско. Приведем в пример зарисовку из новеллы «Детство хозяина», явственно напоминающую сцену из театра абсурда: «Он посмотрел на графин. На дне его в воде колебался красноватый отблеск света, и казалось, будто в графине была папина рука, огромная и светящаяся, с черными волосками на пальцах. Люсьену вдруг почудилось, что графин тоже прикидывается графином»<sup>2</sup>.

Специфически непосредственное детское сознание, воспринимающее все внове, впервые нарекающее всему имена, становится здесь позитивным способом представлять мир, бороться с его алогичностью иррациональными же средствами. Это и установка Ионеско, которой он следует с учетом сугубой логики текста и для моделирования возможных зрительских трактовок, реакций. Однако он идет дальше, не останавливаясь подобно Сартру на отдельных эпизодах жизни, а охватывая всю ее целиком, превращая все в нонсенс, гипертрофируя любой объект, любую ситуацию, вполне заурядную и совершенно несуразную. Такова движущая сила («prolifération») «Урока», «Стульев», «Амедея». Иногда собственный принцип подвергается автором пародированию и утверждается в новом

---

<sup>1</sup> Л.Г. Андреев, напротив, обедняет содержание вопроса, рассматривая драматургию Ионеско и творчество Сартра только в противоборстве идей [96, с. 263, 293].

<sup>2</sup> "Il regarda la carafe. Il y avait une petite lumière rouge qui dansait au fond de l'eau et on aurait juré que la main de papa était dans la carafe, énorme et lumineuse, avec des petits poils noirs sur les doigts. Lucien eut soudain l'impression que la carafe aussi jouait à être une carafe" [93, p. 156].

качестве. В пьесе «Экспромт в квартале Альма, или Хамелеон пастуха» гротескная картина поцелуя хамелеона и пастуха гиперболизируется, объясняется как слияние искусства и жизни.

Особенности символики первых произведений Сартра также перекликаются с опытами Ионеско. В «Тошноте» впервые возникает образ краба: Рокантен видит вместо своей ладони это ракообразное. Отцовская рука в графине тоже напоминает маленькому Люсьену краба. Согласно закону развития бессознательного и Эдипова комплекса образ отпечатывается в глубинах памяти ребенка и всплывает в юношеском возрасте в манерно сюрреалистическом стихотворении Люсьена, вызывающем у него тревожное желание поцеловать мать в губы. Наконец, к крабам обращает свои безумные речи Франц фон Герлах в «Затворниках Альтоны» (1959).

Как и многие индивидуальные символы Ионеско (стулья, носорог), краб для Сартра – смутное видение из детства чего-то жуткого, бесчеловечного и безобразного, в чем он признается в автобиографической книге «Слова» (1964) [92, с. 125, 135]. Л.Г. Андреев замечает, что «вторжение этого странного символа в реалистическую пьесу («Затворники Альтоны» – Д.К.) без помощи автора осознать невозможно» [96, с. 328]. Добавим: не только в эту пьесу, но и вообще во все упомянутые произведения, которые тоже реалистичны по своей природе. Сартр использует символ в художественной практике так, как позднее в русле диалектического материализма определит его А.Ф. Лосев: «Символ является не просто функцией (или отражением) вещи, но функция эта разложима в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы ... обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений вещи, могущих выразить эту вещь с любой точностью и с любым приближением к данной функции вещи» [158, с. 12]<sup>1</sup>. Приведенная дефиниция продуктивна в приложении к творчеству Сартра (и отчасти Ионеско), поскольку она демонстрирует механизм рационального, упорядоченного воплощения иррационального. Появляясь в реалистических произведениях Сартра, краб как символ отображает различные грани абсурда человеческого бытия, его уродства, неустроенности.

Сравнение с носорогами или трупом у Ионеско напрашивается само собой. Однако поле соотнесений следует ограничить одним существенным аспектом, выходящим за пределы упрощенной дихотомии «реализм – авангард/модернизм». Индивидуальные символы Ионеско, в отличие от универсальных (вода, свет, полет), не повторяются от пьесы к пьесе. Они

---

<sup>1</sup> Сартр в своем самом значительном философском труде «Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии» (1943) схожим образом описывает специфику объектов действительности: «... какая-то сила, пронизывающая феномен, сообщает ему трансцендентную сущность – способность развернуться в ряд действительных или возможных проявлений» [91, с. 13–14]. Хотя этот онтологический постулат имеет неоспоримую эстетическую подоплеку, он все же не должен искусственно накладываться на все литературное творчество Сартра. «Бытие и ничто» – сочинение раннего Сартра-феноменолога, от многих заявлений которого откажется затем Сартр поздний, социально ангажированный. Кроме того, теоретические установки и художественная практика этого писателя, в отличие от других экзистенциалистов (А. Камю, А. Мальро) или Ионеско, не всегда совпадали.

центростремительны по своей внутренней природе, то есть не разлагаются, как предлагает видеть процесс А.Ф. Лосев, в бесконечный ряд отображений в пределах отдельно взятого текста. Наоборот, все драматическое действие сводится к ним, объясняется через них. Можно возразить, что Ионеско создавал не реалистические произведения искусства, но тут вступает в силу вторая составляющая определения А.Ф. Лосева. В контексте всего творчества Ионеско в бесконечность уходят не столько способы репрезентации, сколько смысловые оттенки символа, рождающиеся из столкновения «обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собой» [158, с. 50]. На более высоком уровне прочтения символика неоавангардистского театра становится центробежной.

Помимо этого в драматургии Ионеско смысловое наполнение символа превалирует над его материальным воплощением, которое принимает самые невероятные, как можно более оригинальные черты. Так же и у раннего Сартра: крабы как символ мощнее, чем черви, сороконожки, которые тоже присутствуют в текстах «Стены», в «Тошноте». Последние обычно вызывают у всякого человека как минимум брезгливость, тогда как крабы – образ, лишенный устойчивых коннотативных отсылок, глубоко личный, изначально понятный лишь самому автору.

При этих оговорках следует признать, что содержательная сторона символика ранней прозы и драматургии Сартра близка художественному миру Ионеско. Крабы могут быть расшифрованы в обозначенном выше автобиографическом, связанном с предыдущим психоаналитическом или даже социально-политическом ключе (крабы – фашистские руководители, изувечившие душу Франца фон Герлаха, и это к ним он обращается с упреками и обвинениями). Ионеско, в целом критически настроенный по отношению к творчеству Сартра, отмечал в «Затворниках Альтоны» эстетическую ценность именно этого символа: «Самым удачным в одной из последних пьес Сартра остается опять-таки сцена кошмара, сцена с крабами» [23, с. 234].

То же относится к закрытой комнате – символу, фигурирующему, как уже было сказано, во всех новеллах сборника «Стена». Но ярче всего он использован в драме «За закрытыми дверями» (1944). Пространственно-временные связи этого произведения повторяются в пьесах Ионеско «Стулья», «Амедей, или Как от него избавиться» и «Бред вдвоем». В четырех названных драмах мужчины и женщины, связанные различными узами, вынуждены мучительно сосуществовать в тесном пространстве, выход из которого закрыт не извне, а изнутри – имманентной нераздельностью персонажей. У Сартра ситуация усугубляется по ходу действия новым смыслом символа: Гарсен, Инес и Эстель обнаруживают, что очутились в аду, и хотя его дверь открыта, уходить им некуда.

Общий хронотоп диктует общность композиции. Сюжеты пьесы Сартра и большинства произведений периода «языкового» и «ситуационного» абсурда Ионеско закольцованы. В финале экзистенциалистской драмы Гарсен сардонически хохочет над безысходностью ситуации и восклицает

«продолжим!», осознавая, что продолжение будет вечным. У пьесы Ионеско «Бред вдвоем» имеется красноречивый подзаголовок «Столько, сколько хочется» («*Délire à deux... à tant qu'on veut*»): гротескная ссора мужа и жены может разыгрываться до бесконечности.

По мере эволюции Сартра от экзистенциалистских взглядов 1930-х – начала 1940-х годов к послевоенной ангажированности смысловая составляющая его символики становится статичной, то есть из множества возможных значений представляется определяющим какое-то одно. Уже в первой пьесе «Мухи» (1942) намечается фиксация смысла, его заданность. При этом история ее постановки схожа со сценической судьбой дебютных спектаклей Ионеско: полупустой зал, жесткие оценки критиков, усугубленные к тому же гнетущей атмосферой оккупационного режима. Что такое мухи, почему они невидимы – вопросы, на которые можно ответить тройко. В нравственном отношении они являют символ человеческой несвободы от обстоятельств, от своего прошлого. В контексте мифологическом (или точнее, псевдомифологическом) мухи тождественны эриниям, богиням мщения. И наконец, в самом исторически конкретном своем значении борьба Ореста с мухами-эриниями отсылает к Сопrotивлению, освобождению от фашизма. Сартр утверждал, что он хотел видеть свою пьесу понятой именно так, избавив французский народ от угрызений совести и стыда, придать отваги [95, с. 235].

Начавшись с «Мух», борьба с иллюзиями, среди которых и реальное существование бога (в сценах, пародирующих прием «*deus ex machina*», образ Юпитера сильно снижен), перерастает в тотальную «демистификацию»<sup>1</sup>, очищение человеческого сознания от мифологических черт. За инструмент «демистификации» в драматургии Сартр принимает дистанцирование, которое должно превратить конкретное в универсальное<sup>2</sup>. На деле же расстояние между изображаемым и подразумеваемым оказывается слишком незначительным, поле интерпретаций символов и художественных образов сужается. Сюжеты послевоенных пьес Сартра напрямую связаны либо с историческими, либо со злободневными событиями. В «Грязных руках» (1948) содержится прямой намек на убийство Троцкого; в «Некрасове» (1952) сатирически изображаются перебежчики из Советского Союза (такие как В.А. Кравченко), в «Почтительной потаскушке» (1946) – американские политики времен начала холодной войны; драма «Дьявол и Господь Бог» (1951) заимствует известный литературный («Гёц фон Берлихинген» Гёте) и исторический материал. Последнее произведение доказывает на идейном и образном уровне, что человек (творец) свободен в своих поступках, в своем творчестве от всяких предустановлений – нравственных, божественных, мифологических<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Термин, который Сартр почерпнул из марксизма.

<sup>2</sup> Здесь обнаруживаются явные параллели в эстетике и поэтике Брехта и Сартра. Без всяких натяжек можно утверждать, что критика Ионеско этого постулата «эпического театра» переносится и на «театр ситуаций».

<sup>3</sup> Упорная борьба Сартра с мифом без учета его специфической укорененности в человеческом сознании казалась бесплодной уже в середине 1950-х годов. Р. Барт во вступлении к «Мифологиям» решительно

У Ионеско понимание мифа совершенно иное<sup>1</sup>. Становление «нового мифа» в его драматургии Ионеско происходило долго и сложно. «Антипьесы» «Лысая певица», «Урок», «Стулья» изначально воспринимались публикой лишь как хаотическое нагромождение герметичных символов, распадающихся на пустые реплики диалогов. Однако с позиций мифологической критики в них заметны попытки воспроизведения самых общих синкретических представлений о бытии. Отличие состоит в том, что исходная модель бытия, которую предлагает архаический миф, заменяется у Ионеско моделью небытия, картинами распада вещей, слов, персонажей-марионеток, едва возникших из пустоты. Подобное содержание диктует абстрактную форму, которая по определению не может слиться с известным древним сюжетом, не позволяет соотнести себя с какой бы то ни было сакральной историей.

Постепенно поэтика Ионеско становится более прозрачной, доступной объяснению, что связано с появлением универсальных христианских символов и образов. Мадлен из «Жертв долга», «Амедея, или Как от него избавиться» отождествляется с новозаветной Марией-Магдалиной. Персонаж драматургии неоавангардизма, постоянно примеряющий на себя различные роли, в своей эстетической неоднозначности, «открытости» сопоставим со смутностью образа то ли грешницы, то ли праведницы из евангелий. В пьесах 1960-х годов христианские мотивы приобретают решающее значение для понимания действия. Драмы «Жажда и голод», «Этот замечательный бордель!» целиком вырастают из библейских мотивов неутолимой духовной потребности и поисков утраченного рая. В других произведениях Ионеско соединяет древние поверья с христианской верой. В пьесе «Король умирает», инспирированной тибетской «Книгой мертвых», воспроизводится ритуал проводов правителя, становящегося символом смертного вообще, в иной мир. В последних работах – романе «Одинокий», пьесах «Человек с чемоданами» и «Путешествия к умершим» – наряду с традиционными символами христианства (очищающий свет, лестница на небеса) возникают аллюзии на мифы об Эдипе и Орфее. Все мифологемы обладают равным значением и поддаются вариативным трактовкам.

Драматургия, проза и эссеистика Ионеско, полемически заостренные против рационалистического объяснения окружающей действительности, реабилитируют миф. Только синкретическое, целостное мировосприятие дарует возможность выжить, хотя бы задержаться в абсурдном универсуме. Кроме того, Ионеско ставит под сомнение позицию демистификатора. Развенчивая миф, Сартр, на его взгляд, предлагает взамен не что иное, как очередное заблуждение, настолько же субъективное, насколько субъективна любая вера. «В какой момент демистификация становится мистификацией, и какова, если можно так сказать, честная, чистосердечная мистификация?» [9,

---

отмежевывается от того, кто, казалось бы, мог быть попутчиком: «"Демистификация" ... еще одно слово, которое начинает приедаться» [34, с. 56].

<sup>1</sup> Развернутая картина мифопоэтических образов и мифологических мотивов в творчестве Ионеско содержится в развернутом эссе Сен Тоби «Ионеско, или В поисках утраченного рая» [278].



с. 103]. Этот вопрос Ионеско иронически решает в пьесе «Бескорыстный убийца». Популистка мамаша Пип, пытаясь собрать электорат, развенчивает старые политические лозунги только для того, чтобы выдвинуть новые, такие же ненадежные и абсурдные: «Народ, тебя мистифицировали! Ты будешь демистифицирован! [...] Но чтобы демистифицировать, нужно сперва заново мистифицировать»<sup>1</sup>.

Чтобы точнее понять эстетику Сартра, необходимо представить во всей многогранности его позицию ангажированности. Она в частности объясняет его усилия по демистификации общественного сознания средствами литературы и в целом обуславливает его отношение к художественному творчеству. Вопросам «ангажированного» искусства Сартр посвятил эссе «Что такое литература?» (1947), в котором он говорит о знаках в изобразительном искусстве, в поэзии и прозе и при этом избегает понятия символа. Выбор строгого, узконаправленного категориального аппарата (знак – «signe», значение – «signification», смысл – «sens») логично следует из общей установки философа на строгое разделение видов искусств, на их автономность.

Ионеско, напротив, ратует за синкретизм в искусстве. Отражением его стремлений становятся его драматические тексты, которые широко используют технические возможности театра, визуальные и звуковые эффекты. Ремарки Ионеско зачастую подобны развернутым пояснениям для постановщиков, которые должны не только четко следовать им, дабы достичь необходимого результата, но также самостоятельно выявлять и обыгрывать многозначность словесных символов. Наиболее значительный пример такой пьесы – «Амедей, или Как от него избавиться», требующая от режиссера использования сложных декораций и сценических атрибутов (требуется показать растущий в размерах труп, огромную луну, улетающего в небо Амедея), имеющая два варианта концовки, каждый из которых изобилует каламбурами и связанными с ними динамичными сюжетными ходами.

Драматургия экзистенциализма не делает броского акцента на театральности действия, в ней эмоциональная связь публики со сценой, сопереживание уступает место мыслительной связи. Сартр остается аналитиком и в художественном творчестве, в драме. Основной его прием – рациональная, психологически обоснованная связь причин и следствий. Даже если выбор главного героя, как в пьесе «Дьявол и Господь Бог», кажется нелогичным, он все равно имеет разумное объяснение, которое либо подсказывается автором, либо выводится самим зрителем. В этом отношении «театр абсурда» Ионеско прямо противоположен «театру идей» Сартра, о котором С.И. Великовский писал: «Думать в театре Сартра приходится всерьез и о серьезном [...] Пытка мыслью – обычное состояние личности в пьесах Сартра, тут почти все на дыбе неумолимого "быть или не быть"» [108, с. 137].

---

<sup>1</sup> "Peuple, tu es mystifié. Tu seras démystifié... Mais il faut mystifier pour démystifier" [14, p.520].

Рационализм Сартра вытесняет из драматургии и прозы все фантастическое, невероятное, не поддающееся разумному истолкованию. Пределы фантастики в «Тошноте», новеллах из сборника «Стена» ограничены сиюминутными видениями (здесь снова уместен пример с ладонью, превращающейся в краба), образами, не претендующими на многомерность символа. Свое отношение к этому элементу художественного вымысла Сартр емко выразил в рецензии на роман М. Бланшо «Аминадав». В статье «"Аминадав", или О фантастике, рассматриваемой как особый язык» (1943) он утверждает: «Фантастике нельзя отгородить какую-то область – или ее нет, или она распространяется на весь мир; это целостный мир...» [62, с. 284]. Отметим также, пользуясь лексиконом самого Сартра, что такая перспектива представляет мир «наизнанку», а в своих художественных произведениях мыслитель стремится воссоздать его «лицевую сторону», построить вещное, осязаемое пространство, которое свободно можно соотнести с окружающей действительностью.

Там, где у Сартра фантастика останавливается, у Ионеско она постепенно расширяет свои границы и охватывает, в соответствии с точной сартровской характеристикой, весь универсум. Без фантастики вообще немислим театр Ионеско, она составляет сущность его ведущего драматического приема «распространения» («prolifération»). Вопреки кажущемуся совпадению мысли Сартра и литературной практики Ионеско следует отметить важное различие. По Ионеско, абсурд рождается из зазора между фантастическим и действительным, которые смешиваются так, что отличить их друг от друга в итоге не представляется возможным. Более того, наступление необычного на повседневное («Будущее в яйцах», «Стулья», «Амедей, или Как от него избавиться», «Носорог») призвано усилить парадоксальность ситуации, но не лишить ее смысла окончательно. Напротив, символы у Ионеско, будь то яйца, стулья, труп, носороги, постепенно по ходу действия освобождаются от герметичности, поскольку помимо общего и контекстуального значения приобретают определенный смысл (всегда открытый) в зависимости от зрительской или читательской трактовки.

Для Сартра «[человеческая] фантастика – это бунт средств против целей», тогда как «абсурд – это полное отсутствие цели [...], фактический предел человеческих возможностей» [62, с. 287]. Мыслитель-экзистенциалист противопоставляет два понятия, потому ставить знак равенства между категорией абсурда в его литературном творчестве и в театре неоавангардизма некорректно. Особое использование фантастического позволяет Ионеско превратить абсурдные символы в своеобразный язык, соседствующий со звучащей бытовой речью и вырастающий из нее. У Сартра же они остаются разрозненными образами, к упорядочиванию которых он не стремился. Действительно, как отмечает С.Н. Зенкин, «недооценка языка, его собственных сил и законов в процессе культурного творчества образует постоянное "слепое пятно" сартровской мысли» [62, с. 283].

Подобное положение языка в условиях ангажированности мысли вполне естественно, иного измерения, кроме общественного, для него в теории экзистенциализма не находится<sup>1</sup>. Это, конечно, резко диссонирует с увлечением Ионеско, воплотившимся в произведениях раннего периода «языкового абсурда», подспудной стороной языка, бессознательными силами, которые руководят речевым поведением. Однако отношение к иным базовым положениям психоаналитической концепции, характер самого отношения сближает двух литераторов. Эклектичность, критический анализ и творческое дополнение – таков принцип работы Сартра и Ионеско с доктринами З. Фрейда и К.-Г. Юнга. Пьеса «Жертвы долга», с одной стороны, содержит в себе иронические намеки на психоаналитическое прочтение литературных произведений и объяснение природы театра<sup>2</sup>; с другой стороны, в ней (а также новелле «Тина», романе «Одинокий») содержится большое количество картин, напрямую восходящих к архетипическим пластам коллективного бессознательного. С той же провокационной интонацией Сартр в начале книги «Слова» заявляет: «Я охотно подпишусь под заключением известного психоаналитика: у меня нет комплекса "сверх-я"» [92, с. 19], а затем описывает свои детские фантазийные видения смерти и разрушения весьма ярко и детально, в духе психоаналитических этюдов.

Символическая фигура Отца (у Сартра иначе еще Хозяина, Начальника – un "Chef") имеет важное и двойственное значение в художественном мире двух авторов. Всякая авторитарная власть неизбежно связана с физическим насилием или духовной несвободой – таков смысл образа Полицейского в пьесах Ионеско «Жертвы долга», «Бескорыстный убийца», образа отца Люсьена в повести «Детство хозяина» и Якова Фрейда, профессора Мейнерта в киносценарии «Фрейд» («Le Scénario Freud», 1959, опуб. 1984) Сартра. В то же время Отец – фигура, от которой не только бегут (по Фрейду), но к ней еще и бессознательно тянутся, с ней воссоединяются, вопреки Эдипову комплексу. Герой Ионеско в итоговых автобиографических драмах «Человек с чемоданами» и «Путешествия к умершим» приходит к примирению с отцом (чего не случилось в действительности). В «Тошноте» Рокантен, рассматривая портреты бувильских «начальников» и размышляя об их досуге, саркастически представляет себе, как они читают «старину Монтеня». Однако низведенный было знаковый автор французской литературы, Авторитет, обретает вновь статус влиятельного источника, когда Анни во время интимного объяснения с Рокантеном вспоминает легенду о

---

<sup>1</sup> Необходимо особо отметить, что в данном контексте речь идет лишь о философской составляющей наследия Сартра. В его прозаических произведениях до 1950-х годов, как это было продемонстрировано Л.Г. Андреевым в уже цитированной монографии, слово имеет самодовлеющее значение, определяет смысл и назначение всех иных структурных элементов художественного текста.

<sup>2</sup> См. раздел 1.2. «1949–1953 гг. "Языковой абсурд"». Под «ветеринарами», за мнением которых по поводу новой театральной концепции Мадлен советует обратиться Шуберу, вполне можно разуметь психоаналитиков; по крайней мере, текст пьесы и комментарии автора не противоречат такому объяснению «абсурдной» ситуации.

скорби царя Псамменита, известную всем французским лицеистам начала XX века по «Опытам» (книга первая, глава II).

Очевидно, что для объяснения противоречивости бытия, человеческой природы Ионеско и Сартру недостаточно существующих художественных и научных теорий, но и создать нечто совершенно оригинальное, выходящее за рамки традиции не представляется им возможным. Критикуя в «Бытии и ничто» основателя психоанализа за игнорирование важнейшей для антропософии категории свободы, Сартр предлагает ввести понятие выбора, основанного на саморефлексии, ответственном анализе своей личности, своих поступков и решений. Ионеско не делает особого акцента на этических нормах и принципах, но и для него свобода, хотя и понятая иначе, является базой творческого и сотворческого процесса.

Отличие в трактовке этого понятия – знаковое для понимания различия между сартровским экзистенциализмом и абсурдизмом. Размышляя о человеке и заставляя своих персонажей размышлять о самих себе, Сартр с одной стороны вольно реализует собственный потенциал и представляет широкое поле выбора читателю, способному самостоятельно сформировать отношение к герою в новеллах сборника «Стена», романе «Гошнота», пьесе «За закрытыми дверями». В то же время – особенно это характерно для романной трилогии «Пути к свободе» (1945–1949), драматургии после 1944 года, – поверяя художественную действительность «правдой» современности, автор задает рамки прочтения извне, из-за чего некоторые страницы этих произведений звучат как моральное поучение. Читатель Сартра принужден следовать за ходом ветвящейся авторской мысли, так или иначе примерять на себя и примиряться с его позицией, то есть делать выбор, отнюдь не совсем свободный.

В творчестве Ионеско нет даже намека на принудительное сужение автором границ понимания «абсурдной» символики, возможностей сопереживания. Отсутствие внеположенного смысла позволяет творчеству Ионеско развиваться по собственным законам, его символам и образам обретать значения во взаимодействии с читателем и зрителем. Они, не искажая содержания текста и замысла, творят произведение, участвуют в действии наравне с персонажами. Но чтобы добиться подобного эффекта, драматургу необходимо было требовать от постановщиков его пьес строгого следования тексту, отказа от вольной интерпретации<sup>1</sup>. Только при таком условии символика абсурдного языка, парадоксальных ситуаций начинает играть всеми возможными оттенками смысла. В этом противоречивом сочетании свободного замысла и творческого диктата заключается одна из важнейших особенностей поэтики и эстетики Ионеско.

### **3.3. Идеино-художественная полемика Э. Ионеско и Г. Марселя в кругу экзистенциальных проблем**

---

<sup>1</sup> Примеры подобных требований можно найти в открытых письмах Ионеско постановщикам «Стульев» [9, с. 257–263] или предисловии к драме «Картина» [14, с. 382–383].

Художественное творчество Габриеля Марселя представляло собой лакуну в изучении французской драматургии XX века для советского литературоведения. В академической «Истории французской литературы 1917–1960 гг.» ему уделено ровно два абзаца, и причины подобного невнимания указаны прямо: «мещанский, с оттенком фатализма, "пассивный католицизм" Марселя» [137, с. 547]. С распадом СССР обнаружилось, что идеологически обоснованные оценки ошибочны, тем не менее в литературной иерархии Г. Марселя по-прежнему отводится место второго плана. Если со временем этот философ утратил авторитет «властителя дум», и его пьесы, не пользовавшиеся особой популярностью при жизни автора, потеряли интерес зрителя и читателя<sup>1</sup>, то этот факт все же не должен вводить в заблуждение относительно той роли, которую он играл в духовной жизни французского общества 1910–1970-х годов.

В окончательном укреплении Ионеско на философских метафизических позициях, в адаптации в культурной французской среде Г. Марсель сыграл немаловажную роль. Будущий автор «Лысой певички» по приезде во Францию в 1938 году был внимательным читателем самого востребованного среди интеллигенции философского сочинения Г. Марселя «Метафизический дневник» (1927). Хотя не сохранилось подробных воспоминаний Ионеско об опыте знакомства с этим трудом, можно утверждать с очень большой долей вероятности, что его внимание привлекли четыре основных момента. Во-первых, стремление Г. Марселя «снабдить существование ... метафизическим приоритетом» [56, с. 8], которое перекликается с заявлениями Ионеско еще румынского периода о необходимости реабилитировать непреходящий смысл основных с его точки зрения драматических жанров, мелодрамы и трагедии (эссе «О мелодраме»). Во-вторых, Г. Марсель, обращаясь к феноменологическому методу, отказывается от идеалистической гегелевской диалектики, а этот способ постижения истины в мире претит Ионеско еще с университетских времен. В-третьих, автор «Метафизического дневника» не видит для философа возможности сказать «последнее слово о вещах» [56, с. 7]. Для Ионеско в искусстве слова и искусстве спора сентенциозность, изречение непреложных истин – главное заблуждение. В-четвертых, необычная для философского труда исповедально-интимная форма дневника в смысловом отношении близка принципу построения и тону ранней книги эссе «Нет» и последующих собраний разрозненных публицистических работ драматурга-новатора.

Выявленная общность мировоззренческих установок вполне объясняет признание Ионеско Г. Марселя в качестве одного из представителей плеяды

---

<sup>1</sup> В то же время в российском литературоведении ведутся попытки адекватно осмыслить наследие Марселя. Если его философские труды стали появляться в русских переводах начиная с 1988 года, то первый сборник наиболее значительных пьес вышел в свет лишь в 2002 году с предисловием Г.М. Тавризян, в котором раскрыто художественное своеобразие драматургии Марселя [57, с. 5–27]. В зарубежной филологической науке интерес к персоне этого религиозного мыслителя никогда не ослабевал, поэтике и экзистенциальной проблематике его произведений посвящены многочисленные исследования, последнее из которых также датируется 2002 годом [257].

гуманистов, «настоящей семьи, сплоченной духом, в которой чувствовал поддержку, находил подтверждение в их книгах, в личном знакомстве» [23, с. 152]. Приведенное высказывание датируется 1970 годом, то есть является осознанной, продуманной позицией. Сопоставление идейно-художественных концепций Ионеско и Марселя в свете этого признанного постфактум духовного родства поможет уточнить как частные положения поэтики драматурга-неоавангардиста (в частности, концепции «абсурдного языка» и «абсурдной ситуации»), так и общие взгляды на соотношение религии и новаторской эстетики, возможности религиозного решения экзистенциальных вопросов.

Необходимо между тем отметить, что более чем сорокалетний диалог авторов не строился на одном только взаимопонимании. В гораздо большей мере он складывался из взаимных полемических выступлений в прессе, острых, но всегда предельно корректных. В особенности это касается Ионеско, всегда с почтительной благодарностью относившегося к Г. Марселю как наставнику<sup>1</sup>. Тем не менее это не мешает ему вступить в спор, открытый многочисленными критическими статьями философа в театральной рубрике журнала «Нуфель литерер».

Ни одна из значительных пьес дебютного периода, ни одна премьера не осталась без порицания: «Стулья» (1952), «Жертвы долга» (1953), «Амедей, или Как от него избавиться» (1954). Наибольшее возмущение Г. Марселя вызвала статья Ионеско «О театре» (февраль 1958, включена в книгу «Заметки за и против»), где драматург-неоавангардист отстаивает автономность театральной и драматургической эстетики, утверждает ее отвлеченно-абстрактный характер, метафизическое устремление. Г. Марсель обнаруживает в этих утверждениях, равно как во всех произведениях нового поколения драматургов, Ионеско, Беккета, Адамова, угрозу гуманистической сущности искусства и культуры, о чем прямо говорит название ответной статьи «Кризис театра и сумерки гуманизма», написанной в том же самом году несколькими месяцами позже. В свою очередь, дабы окончательно прояснить предмет дискуссии, Ионеско обращается к оппоненту с письмом.

Первое, что представляется Ионеско препятствием на пути к достижению взаимопонимания, – разница в творческом методе, способе передачи, казалось бы, одного и того же представления о мире. Драматургия Ионеско посредством своих приемов и принципов, прежде всего принципа множественности интерпретаций, апеллирует к основам человеческой природы, к тому, что предшествует языку, знаковой передаче информации. «Увы, мои средства выражения, мой язык не похож на Ваш; в нем нет ничего философского, он – не способ логического доказательства. Я говорю об очень простых вещах, и мой театр – это театр образов, чувств, почти инстинктивных реакций», – таково кредо неоавангардистского театра, который отстаивает Ионеско [14, с. 1401].

---

<sup>1</sup> Примечательно обращение, хотя и не вполне однозначное, в письме 1958 года, центральном, интереснейшем документе взаимоотношений двух авторов – «дорогой учитель» («cher maître») [14, с. 1400–1405]. О других его смысловых оттенках в данном контексте – далее.

Рассуждая о специфике марселевской драматургии, Г.М. Тавризян отмечает, что ей свойственна «непривычная, аскетическая сухость языка, лаконичность диалогов, отсутствие каких бы то ни было стилистических прикрас ... отсутствие монологов (за редчайшим исключением), быстрота подачи кратких, жестких реплик. И при этом – выразительная, "разностильная" речь персонажей» [57, с. 7]. Данная российской исследовательницей исчерпывающая характеристика каждого из элементов и средств художественного выражения Г. Марселя предстает полной противоположностью поэтике Ионеско.

Язык коротких скетчей, «антипьес» и больших итоговых драм полон метафор, метонимий, многозначных символов, фразеологических оборотов, которые могут быть по-разному поняты в зависимости от контекста. В диалогах Ионеско нет подтекста, фигур умолчания, которые присутствуют в произведениях Г. Марселя, многозначность достигается собственными средствами языка – фонетическими, грамматическими, семантическими. Большие финальные монологи пьес «цикла Беранже» и драм 1960–1980-х годов – самая значительная, информативная часть этих произведений, поскольку в их длиннотах вполне выражено чувство неуверенности индивида, его неукорененности в бытии, ощущение ненадежности языка как средства коммуникации, его парадоксальности. Наконец, стилистическая вариативность речи персонажей в зависимости от их социальной принадлежности чужда драматургии Ионеско. Его интересует «человек вообще», а значит и «язык вообще», а не некий определенный идиолект.

Причина таких существенных различий достаточно ясна и практически высказана в приведенном выше отрывке из письма Ионеско. Г. Марсель, как А. Камю и Ж.-П. Сартр, – философ по призванию и образованию, и вольно или невольно он и упомянутые мыслители, развивавшие его идеи, переносят в свое художественное творчество даже не стиль, но самый принцип философского письма<sup>1</sup>, строгого и упорядоченного, требующего предельной интеллектуальной концентрации от читателя. Действие в произведениях Г. Марселя подчинено законам логики, пусть даже они не всегда линейны и очевидны. Пример такой сложной причинно-следственной связи можно обнаружить в пьесе «Завтрашняя жертва» (1919): непонятный для других персонажей и непонятый критиками отказ главной героини Жанны вступить в интимную близость с вернувшимся на побывку с фронта мужем имеет все же некую психологическую мотивацию. Если она и не поддается до конца объяснению, то по крайней мере может быть уместна в цепочку причин и следствий, ее смысл может быть выведен из контекста духовных поисков героини, доступных пониманию разума.

Г. Марсель также признавал рационалистическую сущность своего театра: «От зрителя требуется *усилие*, работа *рефлексии* (курсив наш – Д.К.): ее можно стимулировать, но отнюдь не навязывать» [58, с. 163–164]. С одной стороны в данном высказывании раскрывается то, чему противоречит в

---

<sup>1</sup> Данное утверждение в меньшей степени применимо к стилю Ж.-П. Сартра.

письме Ионеско. Его цель в театре – добиться эмпатии, вовлечь зрителя в действие, не апеллируя к рассудку. Взаимодействие публики и персонажа, читателя и текста по Ионеско происходит словно само собой, в отсутствие очевидной рациональной подоплеки.

В то же время вторая часть высказывания Г. Марселя – это тот пункт, где позиции двух авторов совпадают. Для них неприемлем дидактизм в искусстве, и на уровне языка сопротивление ему реализовывается через минимизацию авторского присутствия в драматическом тексте. Оно же проявляется и в выборе нетипичных жанровых форм. О новаторских «трагифарсах», «антипьесах», «комических драмах» Ионеско, их одновременно универсальных и «маленьких» персонажах, перехлестывающих и не дотягивающих до пределов фигуры трагического героя, сказано уже достаточно. Здесь следует сопоставить их с новациями Г. Марселя, который привносит в драматургию то, что в принципе ей чуждо и при этом не может считаться в художественном плане чем-то неосвоенным в начале XX века. «Драмы-хроники» – таково жанровое определение драматургии Г. Марселя, которого придерживается большинство французских исследователей [228, с. 213–214; 257]. Драматическое повествование о семейных коллизиях времен первой мировой войны и эпохи между двух войн как особый жанр вполне соответствует индивидуальным замыслам автора, но не предстает в качестве эстетически цельного феномена. На этот же факт указывает А. Мари, говоря, что творчество Г. Марселя «находится в промежуточной ситуации, в поисках нового, но по-прежнему в зависимости от старых форм» [257].

Идейно-художественные поиски Ионеско оказались более адекватными веяниям времени, процессу децентрации мира и отражению этого опыта в слове. Избежать диктата языка в литературе можно только погрузившись в его глубины, вскрыв его сущность и вместе с тем человеческую природу. Отказаться от авторского «я» – значит уступить место чем-то большему и важному. В этом заключается подход к определению эстетической ценности, сформулированный Ионеско в рассматриваемом письме к Г. Марселю: «Вот чем является удавшееся произведение искусства *для меня* (курсив Ионеско – *Д.К.*): оно становится выражением невыразимого, чем-то, что берет за живое, которое никак не ухватить иначе; оно высказывает то, что нельзя сказать иначе, что нельзя выразить логически ... В самом деле, оно становится смешением проникновенной ясности и неосознанности» [14, с. 1403].

Для Ионеско вопрос языка драматургии не ограничивается стилистикой, набором художественных и технических приемов. 1958 год – это момент, когда уже пройден этап «языкового абсурда», и ведется поиск новых средств выражения. В послании к Г. Марселю Ионеско соединяет прежний опыт и новые наработки по построению драматического конфликта посредством «абсурдных ситуаций»: «Я также полагаю, что язык театра – это не только язык слов, иначе не было бы нужды в *представлении*. В театре нужно *представлять* и представлять в общих чертах, грубо, конкретно» [14, с. 1404]. Выделение курсивом слов «представление» ("représentation"),



«представлять» ("représenter") у Ионеско неслучайно, в нем прослеживается программное стремление актуализировать семантику языка во всей ее сложности и многообразии, от контекстуальных до самых широких значений. В приведенной цитате речь идет не столько о представлении как о спектакле, сколько о репрезентации в широком смысле, воспроизведении отсутствующего объекта или понятия при помощи образа, символа.

Данное положение дополняется еще одним правилом, которое как раз определяет специфику драматического конфликта у Ионеско, – использовать внутренне противоречивые, многослойные образы и символы, провоцирующие практическую неразрешимость ситуации. Именно в этом ключе автор «Стульев» объясняет свой творческий замысел Г. Марселью: «Как выразить отсутствие или ощущение ирреальности мира? Например, при помощи множества пустых стульев, заполняющих сцену в головокружительном, безумном вихре. Люди, которых обозначают видимые персонажи, есть, и в то же время людей нет; это можно назвать сближением бытия и небытия или скорее существования и несуществования» [14, с. 1404]. Примеры подобных «грубых, конкретных» символов, задающих алогизм действия, отыскиваются в каждой пьесе, относящейся к периоду «ситуативного абсурда»: труп («Амедей, или Как от него избавиться»), живописное полотно («Картина»), хамелеон («Экспромт в квартале Альма»), портфель Эдуара («Бескорыстный убийца»).

Понятие ситуации составляет важную часть философского учения и литературы экзистенциализма – достаточно упомянуть концепцию «театра ситуаций», предложенную Ж.-П. Сартром. Хотя Г. Марсель сам себя к его сторонникам не причислял, открыто полемизировал с главой направления и вообще считал экзистенциализм не более чем модным в интеллигентской среде словом [58, с. 167–168], его определение ситуации вписывается в контекст экзистенциалистской мысли. Используя в качестве инструмента описания театральные термины (актер, лицо, акт, сцена), Г. Марсель, представляя историю как взаимодействие, сцепление различных жизненных ситуаций [56, с. 240–258]. В то же время в своих пьесах он избегает *репрезентации, представления* в том смысле, которое придает этим терминам Ионеско. Жизнеподобие и фактическая достоверность доминируют в драматических хрониках Г. Марселя, символическое измерение вещей отходит на второй план, уступая место логике «более или менее ясно поставленных» [56, с. 244] вопросов и ответов-знаков, имеющих один план прочтения.

Трактовка сценического действия в качестве многопланового представления, не сводящегося к определенной «морали», в «антипьесах» и «трагифарсах» во многом предвосхищает теорию неограниченного семиозиса, оформившуюся в трудах по семиотике У. Эко 1960–1970-х годов<sup>1</sup>. Идеи Ионеско о бесконечном порождении смыслов из «выламывающихся»

---

<sup>1</sup> Само понятие восходит к трудам американского философа Ч.С. Пирса конца XIX века, изданным и адекватно осмысленным как раз в середине следующего столетия.

из привычного бытового контекста символов совпадают с представлением о том, что невозможно однозначно соотнести знак с объектом, что «каждая репрезентация отсылает к другой репрезентации, а та – к следующей и т.д.» [208, с. 323–324]. Это принципиально новое слово по сравнению с художественной теорией и практикой Г. Марселя, равно как и А. Камю и Ж.-П. Сартра. Экзистенциалисты если и отмечали, как было показано в предыдущих разделах данной главы, подобные возможности литературной символики, то делали это «на полях», а не использовали, как Ионеско, в качестве творческого метода и способа сотворческой интерпретации.

Еще одно отличие между теориями драматической ситуации Ионеско и Г. Марселя относится к области динамики действия. Абсурдная ситуация пьес Ионеско приводится в движение центробежными символами, их разносторонними смысловыми оттенками. Г. Марсель представляет реальность монолитной, неразделимой, организованной единством абсолютного божественного «ты», «которое никогда не может стать "он"» [56, с. 243]. Действие в рамках подобного мировоззрения тождественно молитве, постоянному обращению к трансцендентной сущности мира, поиску *единства в единственном*.

Здесь также проявляется существенная разница в понимании религии двумя авторами. Для Ионеско конкретная религия, католицизм в данном случае – лишь одна из форм идеологии, поскольку за ней стоит институт церкви, авторитет многовековой традиции, ограничивающая свободу обязательная обрядовость. Об этом он прямо заявляет в письме к Г. Марселю: «Принять какую-нибудь все объясняющую философскую систему, религию, дающую мне ключ ко всем загадкам или надежду на то, что в мир вернется равновесие, и что в нем будет царить космическая гармония ... согласиться с этим было бы слишком сложно для моего бедного ума – или наоборот слишком просто [...] Идеология всего лишь замаскирует (не разрешив) интуитивные противоречия в душе» [14, с. 1401–1402]. В противовес догматизму религии Ионеско выдвигает отвлеченную от повседневности веру, основанную на внезапном озарении, моментальном ощущении полноты бытия. Пережив подобный мистический опыт в юности, он запечатлел его в «Жертвах долга», «Воздушном пешеходе», «Жажде и голоде»<sup>1</sup>.

Для Г. Марселя восприятие религии в качестве формы идеологии невозможно ни в каком случае. Именно поэтому философ неправильно понял высказывание Ионеско, не понял, о какой идеологии тот ведет речь. Комментируя в рецензии на постановку «Бескорыстного убийцы» цитируемое письмо, Г. Марсель замечает: «Ему (Ионеско – Д.К.) казалось, что я упрекаю его в отсутствии идеологии. Какая ошибка! Присутствие

---

<sup>1</sup> Отношение Ионеско к религии весьма неоднозначно, как неоднозначно и художественное воплощение его религиозных представлений в указанных пьесах. Сам драматург, отвечая на вопрос о символике в «Жажде и голоде», говорил следующее: «Я и сам не знаю, христианин я или нет, верующий или нет, мистик или нет; я просто получил христианское образование» [223, с. 8].

идеологии всегда губительно для драматического произведения» [14, с. 1401].

В религии для Г. Марселя заключается реальный гуманизм, единственный путь к сохранению ценности человеческого бытия. Некоторые персонажи его пьес, как Этьен Жордан («Семья Жорданов», 1919), обретают веру на войне, и она позволяет четче определить свое место в жизни, увидеть себя и других в новом, истинном свете<sup>1</sup>. Иные представляют религию в качестве основополагающего нравственного и даже онтологического принципа. Главная героиня пьесы «Пылающий алтарь» (1925) Мирей, поддаваясь на постоянный эмоциональный шантаж со стороны матери своего погибшего жениха, объясняет себе причины собственной слабости христианским радением о душе ближнего: ее несостоявшаяся свекровь – не верующая и вполне может покончить с собой от ощущения ненужности, одиночества. Верить для персонажей Г. Марселя – значит принести свое «я» в жертву ради обретения единства более возвышенного, чем взаимопонимание. Такая позиция весьма далека не только от скептицизма Ионеско, но также от атеистического экзистенциализма Ж.-П. Сартра и А. Камю. Но в то же время она является одним из ответов на проблемный вопрос, одинаково интересовавший всех упомянутых авторов, об идентичности индивида в условиях обесценивания человеческой жизни.

Ионеско всякая система коммуникации, предполагающая классовую, возрастную или иную иерархию, дистанцию, пусть даже это дистанция, разделяющая божественное и человеческое начала, кажется по меньшей мере неэффективной. Упрощенное понимание мистического откровения, низводящее сущность отношения Бога и человека до уровня отношений учителя и ученика, видится ему причиной ненадежности религии. Отсюда возникает иронический оттенок обращения к Г. Марселю в конце письма: «Я предаю себя в Ваши руки и чувствую себя малоспособным учеником, который рискует получить очень плохую оценку от преподавателя, от учителя»<sup>2</sup>.

Образное сравнение, отсылая к «комической драме» «Урок», противопоставляет авторитетного философа скандальному драматургу. В то же время в нем необходимо видеть отражение внутренних переживаний Ионеско. В одном из снов он видел себя учеником, провалившимся на экзамене [5, с. 122–123]. На его материале полностью построен скетч «Пробел», главный персонаж которого, Академик, обнаруживает, что не имеет аттестата зрелости. Мотив вины за неудачу на экзамене возникает также в романе «Одинокий». Хотя художественное осмысление этого жизненного опыта происходит уже после полемики с Г. Марселем, в момент, когда сам Ионеско приобретает известность и авторитетность, его отражение

---

<sup>1</sup> Оригинальное название этого произведения – «Le Regard neuf» – «Новый взгляд».

<sup>2</sup> "Je me suis livré à vous et je me sens comme un élève pas très doué qui risque d'être très mal noté par le professeur, par le maître" [14, p. 1405].

в анализируемом письме неоспоримо<sup>1</sup>. Так к иронии Ионеско примешивает самоиронию, такой элемент смехового отношения, который не присущ художественному творчеству Г. Марселя, тем более его философским трудам, экзистенциализму в целом.

Развернутое объяснительное письмо Ионеско не повлияло коренным образом на мнение Г. Марселя о значимости эксперимента в драматургии, о необходимости новаций в художественных средствах выражения. Последовавший за письмом отзыв философа на французскую премьеру «Носорога» (статья «Неужели мы все носороги?» в «Нуфель литерер» от 29 января 1960 года) начинается с похвалы в адрес компании Рено-Барро и автора: «Постановкой "Носорога" Жан-Луи Барро и его компания записывают в свою пользу еще один балл. Со своей стороны я могу сказать, что Ионеско впервые покорила меня» [цит. по 247, с. 137]. Однако в дальнейшем критик уточняет, что похвалы относятся лишь к зрелищу, сценическому действию как таковому, тогда как исходный текст получает привычно низкую оценку: «Я нашел возможность прочитать пьесу в прошлом году, когда она вышла в издательстве "Галлимар", и остановился на первом действии, утомившись от того, что показалось мне нагромождением несуразностей» [цит. по 247, с. 137].

Диалог не состоялся и вряд ли был возможен – слишком различны те языки, художественный и философский, на которых изъяснялись писатели. Однако уже один факт внимания Г. Марселя к тому, кого он мог бы назвать своим антагонистом в сфере театра, свидетельствует об общей заинтересованности проблемами общения и сообщения, языка как способа общения и образного освоения мира, цельности человеческой личности в нечеловеческих условиях техногенной цивилизации, веры и идеологии.

Сопоставление художественного творчества, философско-эстетических и нравственных размышлений Ионеско и представителей французского экзистенциализма позволяет уточнить место драматурга-неоавангардиста в литературном процессе середины XX века, исходя из двух существенных отличий. Во-первых, в эстетике и поэтике Ионеско значимые для экзистенциализма категории выбора, ситуации имеют принципиально иное смысловое наполнение и жанровое выражение. В художественном мире члена Французской академии предпочтение никогда не отдается одному конкретному варианту решения проблемы, его персонажи (их трудно назвать героями в контексте жанра трагедии в ее традиционном и даже новаторском понимании) остаются на перепутье. Отсюда и отрицание жанрового канона, создание синтетических «антипьес», истолкование абсурда как *переизбытка* смысла, множественности равноправных решений, ни одно из которых не может быть конечным. В экзистенциализме абсурд – *отсутствие*

---

<sup>1</sup> Еще одним доводом в пользу приведенной трактовки является нарочитость «ученической» позиции Ионеско. В письме он всячески умаляет свою фигуру, подает себя как начинающего автора, но к 1958 году его творческий опыт уже достаточно велик и разнообразен, он сам неоднократно выступал в роли «учителя», лектора на театральных конференциях, культурных симпозиумах.

общезначимого смысла, которое подвигает человека на бунт, поиск и *обретение* духовных ценностей.

Во-вторых, экзистенциализм тяготеет к «огрублению» духовных вопросов идеологией (левые политические взгляды Ж.-П. Сартра) или сведению их к религиозной догматике (католицизм Г. Марселя). В свою очередь Ионеско неоднократно декларировал свое негативное отношение к разного рода системам идей, «разъяснениям и поучениям» публики средствами литературы. Кажущаяся неясность, двусмысленность его символики исключает всяческий дидактизм. Будучи поставленной под сомнение на предыдущем этапе исторического развития, будучи сущностно иной, *метафизической*, она в итоге оказалась более адекватной универсальным нравственным и эстетическим ценностям. XX столетие убедительно доказало несостоятельность любой идеологии, претендующей на всеобъемлющее объяснение мира, неизбежно перерастающее в его подчинение себе.

Таким образом, в данном синхронном аспекте вслед за И.В. Шабловской можно определить театр абсурда, в частности творчество Ионеско, как «открытие века, соединившее поиски экзистенциализма и авангардную поэтику» [197, с. 180].

## ГЛАВА 4

### ТВОРЧЕСТВО Э. ИОНЕСКО В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

#### 4.1. Драматургия Э. Ионеско и ее связи с «драмой абсурда»

Существует несколько терминов для обозначения нереалистического течения в европейской драматургии середины прошлого столетия. Некоторые из этих понятий узкого объема – «театр абсурда», «антитеатр», «театр насмешки»; иные слишком широкого – «новый театр» (М. Корвен, Ж. Серро). Однако ни одно из них не является абсолютно исчерпывающим, полно описывающим природу данного явления в литературе. Например, «новый театр» – понятие историко-культурного толка, которое относит творчество Ионеско и других литераторов к определенной эпохе, но не раскрывает его сущности. В свою очередь термин «театр абсурда» на практике оказывается не менее широким. М. Эслин в известной одноименной монографии, ставшей базисным трудом по поэтике и истории нового нереалистического театра и оказавшей значительное влияние на дальнейшее изучение данной темы, приводит имена очень разных по творческой манере писателей: С. Беккета, А. Адамова, Э. Ионеско, Ж. Женэ, Б. Виана, Ф. Аррабалья, В. Хильдесхаймера, Г. Грасса, М. Фриша, Г. Пинтера и некоторых других<sup>1</sup>.

Обращаясь к работе Эслина, необходимо принимать во внимание три важных факта. Во-первых, труд вышел в тот момент, когда многие из упомянутых в нем авторов находились в стадии творческого становления. Во-вторых, из богатого наследия некоторых драматургов в границах «драмы абсурда» упоминаются лишь отдельные их произведения. В-третьих, ни одно из многочисленных и более поздних переизданий монографии на различных языках не содержит изменений или дополнений со стороны автора. Таким образом, можно прийти к парадоксальному, но не лишнему оснований выводу: не существует «театра абсурда» как художественного течения, можно говорить лишь об отдельных «драмах абсурда». Подтверждению данной гипотезы в совокупности с определением художественного значения драматургии Эжена Ионеско в обозначенном контексте будет посвящена данная часть исследования.

Чтобы придать определенную последовательность изложению, условно разделим упомянутых авторов на три группы согласно времени их драматургического дебюта. К первой, наряду с Ионеско, относятся Беккет, Адамов и Женэ в качестве зачинателей театральной традиции абсурда. Во вторую группу включаются последователи, начинавшие драматургическую карьеру под явным влиянием существующих «образцов» (Грасс, Хильдесхаймер, Аррабаль, Пинтер, Пенже, Гавел, Мрожек). В третью входят уже сложившиеся к концу 1940 – середине 1950-х годов мастера литературы,

---

<sup>1</sup> К этому долговому списку И.В. Шабловская позднее добавляет В. Гавела и С. Мрожека [197, 198].

чье единичное обращение к новой театральной поэтике не обусловлено в полной мере особенностями творческой эволюции – Фриш, Виан и другие.

Первые пьесы Ионеско, Беккета («В ожидании Годо», 1952), Адамова («Пародия», 1947), Женэ («Строгий надзор», 1945–1949, «Служанки», 1947) создаются практически одновременно. М. Эсслин в качестве объединяющих данные произведения мотивов и приемов называет «отказ от использования характеров и принципа мотивации, концентрация внимания на извечных состояниях человеческого разума и отход от развития сюжета от экспозиции до развязки, девальвация языка как средства коммуникации и взаимопонимания, отказ от дидактических целей» [237, с. 228]. Главным связующим звеном здесь представляется не эстетический, но мировоззренческий аспект – общее трагикомическое отношение к миру как бессвязной системе без стабильных пространственно-временных опор. В художественном отношении первостепенной задачей для данных авторов становится воссоздание нарушенных связей в иной плоскости и средствами, отличными от применяемых традиционным искусством.

Сюжеты большинства ранних пьес Ионеско, Беккета, Адамова и Женэ объединяет сквозная тема разладившегося времени. В «Пародии» Адамова важным элементом декораций являются часы без стрелок, по которым персонажи безуспешно пытаются установить, который час. В трагикомедии «В ожидании Годо» авторские ремарки обозначают время и обстоятельства действия предельно условно: «Проселочная дорога, дерево на обочине. Вечер»<sup>1</sup>. В структуре драмы «Эндшпиль» (1957) отсутствует само понятие времени – на вопрос Хамма о том, который час, Клов отвечает: «Как обычно... Ноль»<sup>2</sup>. Тема остановившегося времени достигает апогея в драме «О, прекрасные дни!» (1961), в которой «ничто не может найти выражения, кроме времени, предстающего в чистом виде как некая нейтральная сила; оно беспощадно, словно свет, и никогда не закончится, так и не начавшись» [273, с. 155]. Эта «абсурдная» метафора французского критика А. Симона точно обрисовывает хронотоп произведения, в котором нет завязки и конца, – действие начинается словно бы с середины и произвольно останавливается.

Подобными характеристиками обладает также художественное пространство в пьесах зачинателей «нового театра». Действие всех пьес Женэ замкнуто в ограниченном пространстве тюремной камеры («Строгий надзор»), спальни («Служанки»), закрытого публичного дома («Балкон», 1956), театральной сцены («Негры», 1958). Та же замкнутость характеризует место действия драм Беккета. Даже если для персонажей появляется потенциальная возможность выйти за его узкие пределы (такова ситуация «В ожидании Годо»), то она оказывается обманчивой и грозит смертью: когда Эстрагон удаляется с места ожидания, его избивают неизвестные.

«Абсурдный» хронотоп напрямую обуславливает движение сюжета и поведение персонажей. Существуют два разных, но в итоге равнозначных

---

<sup>1</sup> "A country road. A tree. Evening" [72, p. 11].

<sup>2</sup> "The same as usual... Zero" [72, p. 94].

варианта развития действия – цикличность либо незавершенность. Чаще всего кольцевое движение характерно для произведений Беккета. Трагикомедия «В ожидании Годо» – это два мало различающихся между собой по содержанию акта бесплодного ожидания, финал полностью повторяет окончание первого действия. Подобное деление на два акта предпринято в пьесе «О, прекрасные дни!». Главное действующее лицо, Винни, постепенно погружается в песок – в первом действии она еще может манипулировать предметами; во втором, когда на поверхности остается лишь голова, для нее нет ничего, кроме слов.

Пьесы Адамова и Женэ остаются принципиально незавершенными, их трагические финальные реплики («Нашествие» Адамова, 1950, «Служанки») или события свидетельствуют о том, что продолжаться жизнь в сложившихся обстоятельствах не может. Данный вывод – итог безуспешных поисков персонажами своей утерянной идентичности в сумбурном мире. М. Эсслин называет драматургию Женэ «лабиринтом кривых зеркал», в которых отражаются разные стороны утерянной человеческой сущности [237, с. 195]. Сестры-служанки по очереди примеряют маски друг друга и своей хозяйки («Служанки»), негры-актеры оборачиваются белыми угнетателями («Негры»). Точно так же у Адамова в драме «Новые встречи» (1954) совершенно незнакомые женщины неожиданно становятся для главного героя теми, кого он долго искал – матерью и невестой.

У Беккета идея поиска собственного «я» выражена несколько иными художественными средствами. Обычно персонажи ирландского драматурга поставлены в ситуацию обоюдной зависимости в силу объективных причин. Они часто связаны как товарищи по общему делу (Владимир и Эстрагон в «Ожидании Годо») или как слепой и поводырь (Поццо и Лаки в той же пьесе, Клов и Хамм, жена и муж в пьесе «Обо всех падающих», 1956). Все герои Беккета неизбежно страдают от своей привязанности к другому, стремятся разорвать узы, уйти, остаться наедине с самими собой. Однако их усилия тщетны, поскольку «становится все более и более очевидным, что человек существует только посредством слова, речи, которую он обращает к другому, и отголоски которой доносятся до него» [235, с. 95].

Проблема языка как средства отражения, описания и воссоздания (практически невозможного) себя и мира вокруг является очередным и одним из важнейших художественных факторов, объединяющих Ионеско, Беккета и Адамова<sup>1</sup>. Герой пьесы «Нашествие» остро ощущает его ненадежность: «Почему говорят: "Он идет"? Кто этот "он", и чего он от меня хочет? Почему говорят "на земле", а не "по земле" или "в земле"?»<sup>2</sup>. Недоумение персонажа Адамова в отношении неопределенности функций личного местоимения родственно уверенности Беккета в том, что употребление слова «я» бесполезно и бессмысленно – нет никого, кто мог бы себя с этим «я» отождествить. Все творчество ирландского писателя

---

<sup>1</sup> Языковая проблематика на уровне эксперимента с повседневной речью отсутствует в драматургии Женэ.

<sup>2</sup> "Pourquoi dit-on "il arrive"? Qui est-ce "il", que veut-il de moi? Pourquoi dit-on "par terre" plutôt que "à" ou "sur"?" [70, p. 86]



представляет собой непрерывное движение к уничтожению речи, выведение ее за пределы театра и литературы. Вершиной и полной остановкой данного процесса является короткая пьеса «Не я» (1972), единственное действующее лицо которой – огромный, внушающий ужас человеческий рот, извергающий на зрителя поток не поддающихся расшифровке обрывочных фраз. Подобная метафора ужасного и подавляющего языка иллюстрирует общее ощущение и итоговую реакцию на творчество Ионеско и Беккета, выраженную М. Бланшо: «Добившись звания писателя, одновременно теряешь потребность в творчестве, желание, возможность и способы писать» [73, с. 258].

Язык у ирландского писателя перерастает в инструмент выражения безличного в условиях, когда реальные воспоминания личной жизни персонажей не могут быть зафиксированы и переданы в словах («Пепел», 1959); даже записанные на пленку, они не порождают соответствующих зрительных образов («Последняя лента Крэппа», 1958). «Опустошая» язык и описываемое им пространство, Беккет подходит к проблематике абсурдного бытия с позиции, отличной от художественных приемов Ионеско. У французского драматурга мир распадается на части, потому что слишком полон ("prolifération"); в произведениях его ирландского единомышленника универсум наоборот погибает оттого, что выхолащивается, уменьшается, сжимается.

Если задачу описания реальности не может выполнить язык, то на смену приходят иные формы – сюрреалистические: сновидения, грезы, фантазии. Так, пьеса Адамова «Профессор Таран» (1953) является не чем иным, как выраженным средствами драматургии сном [176, с. 52]. Действие пьес Женэ словно покрыто вуалью сна, происходящее одновременно реально и неестественно. В меньшей степени к символике бессознательного тяготеет Беккет, однако в его произведениях также присутствует элемент припоминания, возвращения в памяти, мечтаний<sup>1</sup>.

Невозможность соединить в единую картину разнородные фрагменты порождает у персонажей «нового театра» трагикомическое отношение к происходящему. Они одновременно стремятся преодолеть сопротивление слепой воли мира и ощущают тщетность своих усилий. Трагикомизм ситуаций подчеркивается двойственностью положений и введением приема «театра в театре». Чем бессмысленнее становится действие, тем сильнее становится ощущение персонажей, что они принимают участие в некоей игре: «Эстрагон: Это ужасно. – Владимир: Это похоже на спектакль. – Эстрагон: На цирковое представление. – Владимир: На концерт в мюзик-холле»<sup>2</sup>. В то

---

<sup>1</sup> В пьесе «Эндшпиль» можно заметить ироническое обращение к проблемам и темам психоаналитической концепции: родители Хамма заперты в мусорных ведрах, он называет их «проклятыми прародителями» ("accursed fornicator") [72, с. 96]. Подобное обыгрывание идеи Эдипова комплекса и фрейдистской теории по времени совпадает со схожим сатирическим отношением Ионеско к вопросам бессознательного («Жертвы долга»).

<sup>2</sup> "Estragon: It's awful. – Vladimir: Worse than the pantomime. – Estragon: The circus. – Vladimir: The music-hall" [72, с. 34].

же время «новым» драматургам удастся создать два уровня прочтения сюжета – как пародии на мир и как пародии на литературу.

Подобное свойство в равной мере присуще пьесам Ионеско, Беккета, Адамова и Женэ. Необходимость создания нескольких пластов прочтения вызвана отсутствием надежного языка для выражения истинной идеи, если таковая вообще существует в их художественном мире. В этой связи Ж. Дюрозуа замечает: «Это сопротивление мира закреплению своих явлений в словах приводит к дезорганизации самого повествования, которое уже ничего не может однозначно утверждать и должно ограничиться предложением как можно большего числа интерпретаций» [235, с. 52].

Итак, можно утверждать, что произведения Ионеско, Беккета, Адамова и Женэ представляют собой единое эстетическое и мировоззренческое целое, выстраиваются в определенное направление в искусстве середины XX века. «Новая драма» может быть отнесена к разряду неоавангардистских течений в западноевропейском искусстве, поскольку во многом ориентировалась на установки и манифесты художественного авангарда начала века (экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма), но возникла на иной идеологической почве.

Однако, данное заключение справедливо лишь в отношении их творчества в промежутке между 1947–1959 годами. Отражение фрагментарности бытия и утраты личностной идентичности через соответствующий драматический хронотоп и язык относится исключительно к обозначенному временному отрезку. В дальнейшем строгая взаимосвязь философской проблематики и ее художественного осмысления нарушается индивидуальной творческой эволюцией каждого из писателей.

В 1954 году после провала «Новых встреч» Адамов обращается к опыту «эпического» театра, его творческая манера претерпевает значительные изменения. Более поздние пьесы «Пинг-понг» (1955), «Паоло Паоли» (1958) еще сохраняют элементы нереалистического, «сновиденческого» подхода к развертыванию драматического сюжета, однако отражение действительности становится сугубо реалистическим<sup>1</sup>. Более поздние пьесы, например, «Весна 71» (1960), являют собой попытки освоения художественного потенциала эпической драматургии.

С 1958 года прекращает писать драмы Женэ<sup>2</sup>. С 1960 года Беккет делает «поэтику пустоты», «смерти языка» основой своих произведений. Он перестает писать крупные пьесы и переходит к созданию коротких киносценариев и радиофонических скетчей с минимумом реплик, где все действие состоит из перемещений персонажей («Слова и музыка», 1962, «Каскандо», 1963, «Комедия», 1964, «Эй, Джо», 1966, «Прийти и уйти», 1966, и другие).

---

<sup>1</sup> В данном отношении Адамов отмечал: «Благодаря "Новым встречам" я смог отказаться от всего, что когда-то позволяло мне писать, и, в конце концов, стало мне мешать» [69, с. 25].

<sup>2</sup> Можно согласиться также с мнением Ж. Серро, которая предлагает разделять «новый театр» на драму «болезненного лиризма» (Женэ) и драму «аскетическую», черпающую свое вдохновение в повседневности (Адамов, Ионеско, Беккет) [272].

На смену ушедшим в иное творческое русло драматургам постепенно приходят молодые последователи, создающие свои произведения под явным впечатлением от первых спектаклей «нового театра». Наиболее influentialными фигурами среди них в середине 1950-х годов становятся В. Хильдесхаймер и Г. Грасс, участники известной «группы 47». Хильдесхаймер был единственным, кто наряду с Ионеско формулировал теоретические основы новой театральной эстетики, широко комментировал собственное творчество. В нем воплотились некоторые мотивы и приемы драматургии франкоязычных предшественников – ситуация остановившегося времени, извечность и неизбежность абсурда, притчевый характер сюжетов. Однако понимание извечных проблем бытия у Хильдесхаймера своеобразно и даже тяготеет к идеям экзистенциализма. Немецкий писатель подчас вступал в открытую полемику с Ионеско, что дает Д.М. Палиевской право называть Хильдесхаймера «одиноким фигурой в антидраме» [171, с. 17].

Будущий Нобелевский лауреат Г. Грасс также дебютирует в литературе «абсурдными драмами» «На деревянной лошадке туда и обратно» (1954), «Наводнение» (1955), «Дядя, дядя» (1956). Открытая экспериментальность театра Грасса свидетельствует о сильном влиянии на него со стороны Ионеско [171, с. 18]. Однако с начала 1960-х годов немецкий драматург отходит от ранее выбранных принципов, пытаясь соединить приемы иррационального отражения действительности с социально-политической проблематикой. Пьеса «Плебеи репетируют восстание» (1966) – это уже чистый пример общественно ангажированного театра.

Первые пьесы английского драматурга Х. Пинтера «Комната» (1957) и «День рождения» (1958) – прямые аналоги «Лысой певицы», «Жертв долга», если рассматривать их с точки зрения «разорванного» хронотопа, бытийной неопределенности и отсутствия мотивации в поведении персонажей. Но даже в них содержится много прямых отсылок к социальным реалиям Великобритании послевоенного времени, звучащих как критика, но не насмешка в духе Ионеско. Дальнейшая эволюция Пинтера позволяет английской исследовательнице М. Роуз говорить о расширении в его творчестве социальной тематики – проблем рабочего класса, политических заявлений [86, с. 13].

«Панический театр» Ф. Аррабаля в начале своего существования развивает мотивы жестокости окружающего мира по отношению к человеку и раскрывает их в предельных формах выражения – фарсе, буффонаде, приемах марионеточного действия ("guignol"). Так, в пьесе «Пикник за городом» (1952) людей расстреливают под аккомпанемент веселой танцевальной мелодии. Подобные приемы демонстрируют у Аррабаля безликость зла, его метафизическую сущность. В драме «Велосипед приговоренный» (1959) агрессия палачей по отношению к заключенному бесчеловечна и ужасна, но ее причины не объясняются, словно они – нечто второстепенное. Тогда «паническое» действие предстает как «освобождение естественного, подспудного, стихийного начала, сублимированного искусством, проявление такого начала во всей его полноте» [47, с. 159].

Отмеченная особенность драматургии Аррабаля делает его прямым приемником, апологетом теории жестокости А. Арто<sup>1</sup>. Одновременно это двойственное философски-практическое осмысление и художественное отражение жестокости, как уже было показано, противоречит основным творческим принципам Ионеско. Однако в остальном франко-испанский драматург является последователем и продолжателем идей и концепций старшего соратника по «новому театру».

Пьесы первых славянских последователей «нового театра» В. Гавела («Торжество в саду», 1963, «Уведомление», 1965, «Аудиенция», 1975) и С. Мрожека («Кароль», 1961, «Стриптиз», 1961, «Танго», 1964) появились еще позднее, чем произведения их западноевропейских соратников. Согласно определенному набору приемов, складывающихся в целостный «принцип абсурда» ("reductio ad absurdum", уничтожение формальной логики, использование жанра метапьесы, принцип эксперимента), упомянутые пьесы могут быть прочитаны как абсурдистские. Однако в них отсутствует самое главное для «новой драмы» – ощущение фрагментарности бытия, растерянности перед гнетом вечного вопроса о том, что истинно и первично – события и явления либо человеческие представления о них. В пьесах Гавела и Мрожека отражен взгляд на мир как на проблемную ситуацию, столкновение противоположностей, но постановка и решение вопроса помещаются в социально-этическую сферу. И.В. Шабловская отмечает, что в славянских литературах XX века в силу ряда исторических причин абсурд – явление конкретное, социально-политическое [198, с. 195–197].

Удачные постановки пьес Беккета и Ионеско в середине 1950-х годов устанавливают моду на абсурд как театральный прием, сопоставимую с увлечением в этот же период эпическим театром Брехта<sup>2</sup>. К опыту «новой драматургии» эпизодически обращаются те писатели, кто работал в иной манере, как реалистической, так и экспериментальной. М. Фриш, автор чрезвычайно реалистической пьесы о событиях в Германии конца второй мировой войны «Когда закончилась война» (1948), использует в драме «Господин Бидерман и поджигатели» (1956–1958) неясную символику в духе абсурдизма, выстраивает сюжет в соответствии с принципами «театра притчи». В то же время Д.В. Затонский указывает на некоторые приемы пьесы (прямой контакт со зрителем, выступления Автора) как на пути движения Фриша к «эпизации» драматургии, повышения доли рационального в восприятии действия. Определяя «новый театр» как «открытый» и «деиллюзионистский», исследователь отмечает: «Деиллюзионизм» в "абсурдном театре" уже не просто способ раскрыть

---

<sup>1</sup> В данной связи можно привести мысль Е.Д. Гальцовой о том, что «после второй мировой войны и в особенности в революционные 60-е годы "французская теория жестокости" оказывается способна объяснить некоторые основополагающие механизмы культуры XX века» [111, с. 27]. 1960-е годы – период появления наиболее успешных, эстетически целостных пьес Аррабаля «Кладбище машин» (1964), «Великий церемониал» (1964), «Сад наслаждений» (1967).

<sup>2</sup> Об этом верно замечено Т.Б. Проскурниковой: «Именно Брехт и абсурдисты явились определяющими направлениями французского театра 50–60-х годов в силу мощной концептуальной сконцентрированности их искусства» [175, с. 84].

действительность под определенным, интересующим автора углом зрения; это нечто "большее", это как бы слепок с самой действительности» [126, с. 175]. «Деиллюзионизм» становится очередной художественной находкой «нового театра», которая одновременно соединяет его с предшественниками-авангардистами и отделяет от них. Неоавангардизм, в отличие от сюрреализма или экспрессионизма, уже не стремится соревноваться с жизнью, переустраивать ее, создавать произведения искусства, способные преобразить действительность.

Отношение к окружающему миру как к зыбкой, разрушающейся иллюзии предстает в пьесе крупного экспериментатора в области литературы и языка Б. Виана «Строители империи» (1959). В предыдущих драмах французского писателя («Живодерня для всех», 1947, «Полдник для генералов», 1951) лингвистические шутки носят четкую сатирическую антимилитаристскую направленность. В пьесе 1959 года ощущение трагизма бытия, его непостижимости выражено посредством абсурдной ситуации: люди вынуждены постоянно переселяться на верхние этажи под давлением «строителей империи» – загадочных Шмурцев. Она представляет собой контаминацию двух различных приемов поэтики абсурда: с одной стороны это разрастание, увеличение ("prolifération"), с другой – распад, умирание, уничтожение духовного пространства человека. Объяснение символике сюжета можно найти в различных сферах – философской и социальной, что делает ее открытой для прочтения. Однако в драматургическом наследии Виана данная пьеса является единственным бесспорным образцом абсурдизма.

В качестве итога следует привести высказывание В. Хильдесхаймера о значении и статусе, на который претендует в искусстве «театр абсурда»: «И только сумма абсурдных пьес – то есть существование абсурдного театра как феномена – становится аналогом жизни» [83, с. 546]. Наиболее важными представляются два тезиса, выраженные в данной фразе. Во-первых, немецкий автор верно подмечает неоднородность неоавангардистского театра. Невозможно говорить о «портретной галерее» мастеров драмы абсурда, корректнее подразумевать под означенным определением сумму отдельных произведений. Кроме того, затруднительно установить четкие хронологические рамки течения. Подобно, «новому роману», как цельное художественное явление «новый театр» существовал только в 1950-е годы [187, с. 394].

Во-вторых, критерием для причисления того или иного произведения к категории абсурдистских является строгая связь между иррационализмом мировосприятия, метафизическим взглядом на повседневность и далеким от традиционного способом его художественного выражения. К таковым следует причислить «деиллюзионизм» – художественная попытка сделать театр «аналогом жизни». Аналогия рассматривается неоавангардистами не как первичность искусства по отношению к объективной реальности, но в качестве явления, следующего за ней, либо вовсе не претендующего на сравнение с ней. В данном ключе и следует рассматривать творчество

Э. Ионеско, С. Беккета, А. Адамова, Ж. Жене, В. Хильдесхаймера,  
Ф. Аррабаля и некоторых других драматургов середины XX века.

## 4.2. Художественные концепции «нового романа» в творчестве Э. Ионеско

«Новый театр» и «новый роман» в русскоязычном и зарубежном литературоведении относят к широкому направлению «новой литературы», исходя из их хронологических рамок и экспериментального характера<sup>1</sup>. Но поскольку сама поэтика данного направления остается пока не до конца изученной, возникает необходимость выявить стилистические черты, сближающие авторов, работавших в разных жанрах, прояснить художественное своеобразие литературного французского неоавангардизма. Для сопоставления с творчеством Эжена Ионеско будут избраны только те его представители, чья эстетическая позиция была наиболее ярко и отчетливо выражена как в художественном творчестве, так и в публицистике – А. Роб-Грийе, Н. Саррот, К. Симон, М. Бютор.

Необходимо отметить, что «новый роман», так же как «новая драма», представляет собой разрозненную и довольно многочисленную группу писателей, которые отказываются от наработанных традиционных положений и методов европейской прозы. По позднему замечанию Н. Саррот, «нас (представителей «нового романа» – Д.К.) объединяло лишь то, что все мы были за определенную свободу формы» [цит. по 215, с. 17]. Помимо вышеуказанных авторов, в число деятелей «нового романа» также включали М. Дюрас, Р. Пенже, К. Мориака, С. Беккета. Существует также понятие «нового романа» – речь идет о творчестве Ф. Соллерса и писателей группы «Тель Кель». Первые из упомянутых прозаиков были далеки от публичной защиты своей художественной концепции, в их произведениях не всегда присутствует строгая связь между эстетической платформой и ее соответствующей реализацией в письме. В отношении Ф. Соллерса нужно отметить, что определение «нового романа» является условным, не отражает эволюцию поэтики французского романа второй половины XX века, его идейно-художественные поиски напрямую обусловлены структурализмом 1960-х годов.

Однако в целом общность эстетического и историко-литературного контекста в отношении упомянутых авторов «нового романа» и Эжена Ионеско не вызывает сомнений. Более того, именно они оказываются зачинателями соответствующих направлений в литературе, формируют их будущую основу задолго до «официального признания» и появления в конце 1950-х годов моды на «новое искусство». Данное предположение подтверждается реальными фактами: отдельно было рассмотрено раннее творчество Э. Ионеско румынского периода, близкое по тональности, стилистике и структуре «абсурдистским» пьесам; дебютный роман Н. Саррот «Тропизмы», давший название художественному методу писательницы, вышел в свет в 1939 году; свое первое произведение «Цареубийца» А. Роб-

---

<sup>1</sup> По этому поводу А.Ф. Строев пишет: «Подобно антидраме, отвергнувшей сам принцип "хорошо сделанной пьесы", "новый роман" двигался "от противного", поставив под сомнение кардинальные принципы, на которых держалась традиционная проза» [187, с. 395].

Грийе написал в 1949 году. Феномен раннего, прошедшего незамеченным дебюта и позднего признания приводит к выводу о том, что «антидрама» и «новый роман» «вызревают» подспудно, вне строгих детерминативных связей с историко-литературным контекстом, то есть являются в полном смысле слова авангардом послевоенной литературы во Франции, *неоавангардом*.

Сверх того, означенные направления формируются не только вне, но и вопреки существующей художественной традиции, жестко критикуют ее и пародируют. В данном отношении наиболее близки позиции Ионеско и Роб-Грийе. Последний прямо заявлял: «Концепция романа, типичная для XIX века и бывшая весьма жизненной сто лет назад, сегодня превратилась в пустую формулу, пригодную для создания на ее основе лишь наскучивших подделок<sup>1</sup>» [55, с. 464]. Драматург-новатор вторил коллеге-прозаику: «Я хотел бы лишить театральное действие всего, что составляет его специфику: интриги, случайных черт его персонажей, их имен, их социального статуса, их исторического положения, видимых причин драматического конфликта, всяческих пояснений, истолкований, самой логики конфликта. Я сохранил бы лишь конфликт, иначе исчезнет сам театр» [9, с. 293–294].

Полное отвержение традиционных основ становится творческим кредо новой литературы. Из ключевого триединства художественного произведения «автор – персонаж – читатель (зритель)» изымается центральное звено, привычный типизированный герой, и автор вступает в прямой диалог с читателем («Лысая певица» Ионеско и «Золотые плоды» Саррот). Уничтожается линейная, поддающаяся реконструкции фабула, и композиция уравнивается с сюжетом, зачастую вместо центрального события оказывается лакуна («Стулья» Ионеско и «В лабиринте» Роб-Грийе) либо пародия на традиционное действие (например, детективное – «Жертвы долга» Ионеско и «Резинки» Роб-Грийе).

Даже провозглашенное драматургом-неоавангардистом сохранение конфликта не должно вводить в заблуждение – под конфликтом понимается здесь не социальная или экзистенциальная проблема, требующая разрешения, но метафизический удел человека, неистово и обреченно, помимо собственной воли, сопротивляющегося воле мировой. «Мировоззренческие корни ухода от романа<sup>2</sup>, сфокусированного на судьбе личности, – растерянность европейца, выброшенного на бильярдное поле Истории, обезличенного, отчужденного, утратившего веру в возможность воздействовать на мир и собственную судьбу» [133, с. 61].

В итоге складывается абсурдная обстановка непонимания происходящего вокруг, провоцирующая бесконечные и бесплодные попытки ее объяснения. Художественное отражение «непроницаемости» мира принимает в неоавангардизме две наиболее распространенные формы: злоупотребление монологом (как повествовательной структурой, так и

---

<sup>1</sup> В оригинале Роб-Грийе употребляет слово "parodie", которое в данном высказывании может иметь два равноправных значения – пародия (семантически основное) и подделка (контекстуальное).

<sup>2</sup> С полным правом можно добавить «ухода от пьесы».



драматической) и отказ от психологизма, то есть от психологии как мотивации поступков персонажей.

В романе М. Бютора «Изменение» (1957) герой-повествователь, помещенный в метафорически замкнутое пространство купе поезда, вынужден «нарочно растягивать отдельные эпизоды пути, чтобы хоть как-то заполнить пустоту и умерить скуку»<sup>1</sup>, совмещать внутренние размышления, воспоминания, выражающиеся в форме растянутых внутренних монологов, с подробными, поверхностными описаниями открывающихся ему картин. Последние разламывают цепочку повествования (наиболее наглядно данный прием применен в главе IV), превращают его в набор отдельных несвязных фрагментов.

Все события рассматриваются под искусственным, прихотливым углом зрения, теряют прочную связь с действительностью, переходят в разряд домыслов, фантазий, ненадежных, призрачных воспоминаний. В главах VII и VIII реальность для героя-повествователя смешивается со сном: приход таможенника напоминает явление бога смерти, Верховного Судии. Отсутствует однозначность в оценке событий и символов, художественный текст рассыпается на отдельные фрагменты, связанные между собой прихотливой волей повествователя. И в формальном, и в содержательном плане оно родственно более позднему прозаическому опыту Ионеско, роману «Одинокий».

В «антидрамах» Ионеско, в частности в «цикле Беранже», гипертрофированные, доминирующие над диалогом монологи главного персонажа также призваны продемонстрировать одновременно сложность и многогранность художественного пространства, в котором заключен герой, и первостепенную роль его психической реальности в процессе познания мира. Ту же функцию несут внутренние монологи в «новом романе». Можно утверждать, что в любом произведении данного направления диалоги остаются набросанными схематически, незавершенными, тогда как монолог предстает в качестве единственно полноценной нарративной структуры и отражения художественной идеи.

Отказ от психологизма в построении сюжета и образов персонажей в произведениях литературного неоавангардизма несет схожую смысловую нагрузку. С одной стороны, в «новом романе» и «антидраме» само понятие персонажа ставится творцом под вопрос: «Персонажем становится самое отсутствие, персонажем становится буря, в персонаж превращается непостижимая сила, персонажем становится молчание, персонажем является небытие» [23, с. 277]. Если все же в качестве персонажа принимается человек, то мотивация его поступков оказывается совершенно необъяснимой с точки зрения общепринятых представлений о психологии поведения, причинах и следствиях действий. По мнению У. Эко, отход от «психологической инерции» действия составляет основную ценность нетрадиционного художественного произведения и свидетельствует о

---

<sup>1</sup> "Faire durer les divers épisodes de ce voyage afin d'en combler autant que possible les vides et l'ennui" [78, p. 27].

«стремлении к открытости второй степени, к неоднозначности и неопределенности, выражающейся в созерцании *обретенного порядка*» (курсив Эко – Д.К.) [206, с. 164].

Однако перечисленные выше новации «антидраматурга» и «новых романистов» имеют негативную окраску и вызывают сомнение в том, возможно ли сформировать целостное позитивное художественное высказывание, поэтику вообще лишь путем отрицания, и если возможно, то какую форму принимает упомянутый У. Эко «обретенный порядок».

Истоки общего созидательного художественного приема у неоавангардистов следует искать в творчестве их предшественников – авангардистов начала XX века. Цюрихские дадаисты восхищались находками живописи кубистов, принимали их как руководство к действию. В коллективной статье Т. Тцара, Х. Арп и В. Сернер писали: «Он (Жорж Брак, основатель кубизма – Д.К.) был первым, кто разломал поверхность, так что большая часть иллюзии пропала, первым, наблюдавшим предметы словно изнутри» [29, с. 65].

Установка на уничтожение художественной иллюзии, «разлом» поверхности и взгляд на предметы и людей изнутри созидющего сознания остается актуальной для нового поколения авангардистов и через пятьдесят лет. Так, в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте» описание комнаты превращается в кубистское полотно: предметы обстановки сводятся до собственных геометрически неправильных форм. «Портрет, висящий в глубине, становится серым четырехугольником в черном обрамлении; комод под ним – всего лишь темный квадрат [...] Сияющий белый овал ручки сверкает всеми точками поверхности, ... образуя нечто вроде четырехстороннего криволинейного многоугольника»<sup>1</sup>.

Обстоятельства событий под воздействием своеобразной манеры письма автора, «взгляда извне», определяют весь сюжет – он также уподобляется картине кубистов, изломанному многоугольнику – лабиринту, по которому безуспешно и безнадежно бродят персонажи. Подобный прием характерен также для творчества Н. Саррот. В романе «Вы слышите их?» перед читателем предстает объект, сосредотачивающий вокруг себя все действие, – «грубо отесанная, кургузая, бесформенная»<sup>2</sup> статуэтка, для одной группы персонажей («отцов») являющаяся ценностью, у других («детей») вызывающая смех. Беспричинный и неуместный в отношении произведения искусства смех «разламывает» действие, лишает его стройности, соединимости, возможности однозначного толкования.

В поэтике Ионеско имеются схожие приемы. В дебютный период «языкового абсурда» расчленению путем эксперимента с грамматическими нормами и правилами подвергается язык<sup>3</sup> («Лысая певица», «Урок»),

<sup>1</sup> "Le tableau accroché au mur du fond n'est plus qu'un rectangle gris encadré de noir; la commode située au-dessous n'est plus qu'un carré sombre [...] L'ovale blanc, luisant, de la poignée, présente plusieurs points lumineux; ... dessine dans la partie droite une sorte de polygone curviligne à quatre côtés" [88, p. 79–80, 83].

<sup>2</sup> "Une pierre grossièrement taillée, pataude, assez informe" [90, p. 41].

<sup>3</sup> Ср. с высказыванием К. Симона, знаковым для всего «нового романа»: «Писатель подчиняется лишь одному богу – языку» [цит. по 163, с. 156].

который, являясь одновременно инструментом описания и его объектом, разрушает привычную картину мира и воссоздает ее по иным художественным правилам. Вместе соединяются, казалось бы, несоединимые высказывания, в отрыве от контекста звучащие как нонсенс. Однако в рамках произведения они обретают семантическую и одновременно художественную полноту, приводя пьесы к «обретению порядка», целостной эстетической форме.

Позднее драматург разработал новый прием, "prolifération" – увеличение в размерах либо в количестве физических предметов, материальных проявлений нематериальных субстанций вплоть до полной невозможности дальнейшего развития сюжета и духовной либо физической смерти персонажей. При этом сами предметы оказываются неестественно крупными, гипертрофированными, как в скетче «Новый жилец» (огромные предметы мебели) или комедии «Амедей, или Как от него избавиться» (труп).

К. Симон применяет подобный прием в рамках прозаического повествования. В романе «Дороги Фландрии» бесконечные перечисления жокейских камзолов и прочих атрибутов выездки доводят действие до полной остановки, его продолжение возможно в дальнейшем только как резкий «слом» повествования. Данный прием, так же как у Ионеско, распространяется на все произведение в целом: человек, помещенный в подобные условия, оказывается неуверенным в настоящем, не может делать прогнозы на будущее либо вернуться в прошлое. Единственным действенным укрытием от экзистенциального краха становится психическая реальность человека, «взгляд изнутри».

При доминировании субъективной точки зрения на окружающую действительность метафора больше не может служить главной единицей письма и основным художественным тропом, как это было в традиционной прозе и драматургии. В романе М. Бютора «Изменение» описание ботинка и его владельца строится уже не на внешнем сходстве, но на основе умозрительного, условного подобия, метонимической связи, коннотации. Коннотативная система письма «нового романа» понимается здесь в рамках определения, данного ей Р. Бартом: «Коннотативная система есть система, план выражения которой сам является знаковой системой» [33, с. 297].

Однако это не означает, что метафора вовсе исчезает из художественного арсенала неоавангардистов. Она оказывается в подчиненном положении у метонимии и полностью определяется ею. Можно принять точку зрения Ж. Женетта, указывавшего на то, что «мастерство Роб-Грийе<sup>1</sup> заключено в том, что он располагает в метонимическом порядке романного описания метафорический по природе своей материал» [122, с. 114]. Подобную стратегию при построении своих пьес позднего периода избирает Ионеско. В пьесах «Носорог» и «Игры в резню» возникают метафоры смертоносной субстанции, предстающей в образе агрессивного

---

<sup>1</sup> То же самое, опираясь на произведенные наблюдения над стилистической структурой романа «Изменение», можно сказать о творчестве М. Бютора.

животного и опасного вируса. Однако данные фигуры, из которых исходят все сюжетные линии пьес, являются открытыми для толкования, неоднозначными. Следовательно, определяемые ими события и иные метафоры также не имеют прямой причинно-следственной связи и ускользают от формально-логического упорядочивания, тяготеют к повторению. Подобно этому, Роб-Грийе «в пространственно-временном континууме располагает по горизонтали вертикальное отношение, объединяющее различные варианты одной темы» [122, с. 114].

Размышляя о путях театрального авангарда во Франции, С. Исаев отмечает: «Нетрудно увидеть фундаментальное различие между модернистским и постмодернистским театром: первый строится на основе денотации, а второй – коннотации. В одном случае идеалом или высшей эстетической формой является метафора, в другом – метонимия, когда между означающим и означаемым уже нет пересечения: его измерение – вертикальное» [47, с. 10]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что «антитеатр» и «новый роман», являясь составляющими движения литературного неоавангарда, указывают пути развития нетрадиционных феноменов искусства от модернизма к постмодернизму. Кроме того, проявляется важное различие между модернизмом и постмодернизмом. Первый, будучи «движением по горизонтали», имеет в конечном итоге некую цель, а именно преобразование искусства и мира по его подобию, их полное переустройство. Второй, «феномен вертикальный», дает лишь представление о замкнутом движении, невозможности достижения какой-либо цели. Необходимо подчеркнуть, что неоавангард, в частности «новый роман», лишь «предсказывает» возникновение постмодернистской теории, ни в коем случае не сливаясь с ней.

Проблемным некоторое время оставалось определение связей в «новом романе» между планом содержания и планом выражения. В противоположность устоявшемуся мнению о нем как «романе поверхностного взгляда», «безбрежном море объективности», Ж. Женетт предлагает рассматривать художественный универсум означенных произведений как «мир грезы и галлюцинации», сопоставляя его с прозой сюрреалистов [122, с. 102–103]. Эволюция письма А. Роб-Грийе шла именно в этом направлении – от внешнего к внутреннему, при этом творческий потенциал внутреннего заранее содержался в сугубо «объективных» романах.

Несколько иначе, но в сходном ключе, описывает взаимоотношения человека и мира в «новом романе» У. Эко: «Повествователь не определяет вещи как некую отчужденную метафизическую сущность, лишённую какой-либо связи с нами, он, напротив, устанавливает особый тип отношений между человеком и вещами, [...] включает их в сферу формообразующего действия, которое является суждением о них, сведением их к миру человека, рассуждением о вещах и человеке» [206, с. 325]. В контексте данного суждения проясняется также функция приема "prolifération" у Ионеско. Он становится способом пересмотреть отношения между материальным миром и

психическим, вторичной и первичной сущностью в условиях нестабильности, онтологической и творческой.

Для отражения хаотичности мира в «новом романе» и театре Ионеско применяется одинаковый прием, «металепсис». Он подразумевает смешение различных повествовательных уровней, когда действующие лица или повествователь, или даже сам читатель играют роль участников разнообразных эпизодов рассказываемой истории. Например, в «Лабиринте» Роб-Грийе персонажами становятся люди, сошедшие с картины. Ж. Женетт, исследовавший природу металепсиса в романах Роб-Грийе, считает возможным распространить данный прием также на драматургический текст [123, с. 244–245]. Металепсис можно обнаружить в творчестве Ионеско в виде «двойничества» некоторых персонажей, их превращений («Амедей, или Как от него избавиться», «Макбет»), игры со зрителем, включением его в действие («Этюд для четверых», «Картина»), появлением на сцене автора («Экспромт в квартале Альма»).

В «новом романе» данный прием призван подчеркнуть «самое волнующее в металепсисе – неприемлемое и настойчивое допущение, что [...] повествователь и его адресаты тоже принадлежат некоторому повествованию» [123, с. 245]. Для Ионеско смешение позиций персонажей и читателей, различных уровней действия имеет схожую функцию – установить тесный психологический контакт со зрителем, продемонстрировав ему зыбкость границы между вымыслом и реальностью.

Обнаруживая многочисленные общие стилистические находки, необходимо помнить, что французский литературный неоавангардизм не являлся согласованным и монолитным движением. Равно как термин «новый роман» представлял собой условное обозначение для неопределенного количества писателей с различными стилистическими предпочтениями, историческое движение поэтики Ионеско и представителей «нового романа» было неоднозначным и зачастую противоположным. «Ионеско в 60–70-е годы стал усложнять интригу, увеличивать число персонажей и событий (аналогично тому, как это стал делать в прозе Роб-Грийе), Саррот, напротив, все более упрощала действие, чтобы прийти к классической ясности "театра абсурда" 50-х годов» [187, с. 430].

К тому же становятся заметны некоторые идеологические расхождения между неоавангардистами: представители «нового романа» в конце 1960-х годов активно включились в социальную борьбу, что отразилось в их творчестве (в особенности Н. Саррот), подписывали петиции в поддержку митингующей молодежи. Ионеско, наоборот, противился проявлениям насилия, пусть даже идейно оправданного, оставался верным позиции невмешательства и отстранения как единственно верной человеческой и гражданской позиции. Данная точка зрения исчерпывающе отражена в его романе «Одинокий», образной рецепции событий мая 1968 года.

Тем не менее, на протяжении всего существования «антитеатра» и «нового романа» их эстетическая основа, одновременно подчиняющая себе их мировоззренческую позицию, остается без изменений. Центральный

вопрос всего творческого процесса XX века находится в центре внимания неоавангардистов: «Имеет ли реальность смысл? Современный художник не может ответить на этот вопрос: он ничего не знает. Единственное, что он может сказать – эта реальность, возможно, обретет смысл после его ухода, то есть когда произведение<sup>1</sup> будет окончено» (А. Роб-Грийе) [55, с. 469]. Значит, неоавангардизм в итоге предстает не как разрушительная сила, но как попытка создания *порядка, формы* из хаоса мира и его «непроницаемых» символов посредством новых художественных приемов, близких одновременно авангардизму эпохи между двух войн и зарождающемуся структурализму.

### 4.3. Творчество Э. Ионеско в контексте постмодернистского сознания

Постмодернизм как особый тип сознания и мировосприятия, направленный на переоценку как классической, так и неклассической культурной традиции [173, с. 601], до настоящего времени остается широким проблемным полем для всего комплекса гуманитарных наук. Существуют три наиболее сложных и значимых общих вопроса. Первый, хронологический, решен с определенной долей точности – постмодернизм охватывает вторую половину XX века. Это, однако, не позволяет ответить на два других вопроса науки о литературе: как соотносятся с постмодернизмом те явления литературной жизни эпохи, которые открыто не идентифицировали себя с данной культурной стратегией; какое художественное выражение получило постмодернистское сознание.

Принято считать, что основные положения постмодернистской теории были сформулированы внутри философско-лингвистических школ позитивистского толка – структурализма и постструктурализма. Однако теория зачастую перерастала в практику. Речь идет не только о прямом влиянии структуралистских исследований Р. Барта и Ю. Кристевой на группу «Тель Кель». Следует иметь в виду нетрадиционный, революционный характер самих философских и языковедческих произведений постмодернистских мыслителей. С.Н. Зенкин убедительно доказывает, что помимо научного аспекта, в наследии Ролана Барта присутствует также элемент литературный, паралогический, то есть вполне правомерно изучать творчество Ролана Барта как писателя [187, с. 824].

Исходя из данного предположения, рассмотрим творчество Эжена Ионеско в связи с некоторыми положениями постмодернистской философии (Ж. Делез, Ж. Деррида), творчеством Р. Барта, выступавшего одновременно в качестве теоретика структурализма и постструктурализма и практика

---

<sup>1</sup> Здесь вновь возникает метонимическая языковая игра: Роб-Грийе использует форму слова "l'œuvre" в женском роде (*une œuvre*), которое обозначает «произведение». Однако употребленное с артиклем мужского рода – "*un œuvre*" – оно приобретает значение «творчество». Данная разница отражается лишь на письме, фонетически она отсутствует, точно так же как об отсутствии, стирании личного авторского «я» говорит Роб-Грийе.

постмодернистской эссеистики, драматургией последней трети XX века, не связанной с традицией неоавангардистского «антитеатра».

Труд Ж. Делеза «Логика смысла» (1969) в значительной степени посвящен разработке проблемы значения и означаемого и сопряженному с ней вопросу абсурда (нонсенса). Французский философ, опираясь на конкретные художественные примеры<sup>1</sup>, критикует традицию приписывать пространственно-временной форме события строгую взаимосвязь с его смысловой составляющей. Ни событие, ни смысл, по Делезу, не являются целостными понятиями. Любое действие – движение одновременно в двух направлениях, как во времени, так и в пространстве (вперед и назад, вверх и вниз). «Нет трех последовательных измерений, есть лишь два одновременных прочтения времени» [45, с. 18].

В подобных условиях распадается также монолитное значение происходящего. Здравому смыслу ("le bon sens") как единственно возможному ("le sens unique") и входящему в состав общезначимого смысла ("le sens commun") философ противопоставляет абсурд, нехватку смысла. В то же время абсурду противостоит нонсенс ("le nonsens"), понимаемый как переизбыток смысла<sup>2</sup> [45, с. 95].

Перенос данных умозаключений на поверхность драматического текста Эжена Ионеско позволяет обнаружить сходства его поэтики с теорией постмодернизма. Например, в драме «Амедей, или Как от него избавиться» также можно наблюдать раздвижение заявленных в названии<sup>3</sup> временных и пространственных рамок. Реальное действие развивается за двадцать четыре часа, но оно постоянно прерывается воспоминаниями, видениями, грезами персонажей. События происходят в запертой, отгороженной от внешнего мира квартире, однако действие постоянно вырывается из тесных рамок: растущий труп разбивает двери и стекла, в дверь стучится Почтальон, Амедей совершает покупки через окно и в конце пьесы улетает на небо.

Сцена прихода Почтальона становится художественным подтверждением тезиса Делеза о том, что «парадокс – это пересмотр одновременно и здравого смысла, и общезначимого смысла: парадокс выступает в облике сразу двух смыслов» [45, с. 103]. Бурная реакция на тривиальное событие непонятна для одного из персонажей (Почтальона), тогда как для других оно становится сверхъестественным, грозящим разрушением их жизненной среды. Существование же в ней с общепринятой точки зрения (проживание рядом с трупом) является ненормальным. Таким образом, из столкновения двух различных смыслов возникает их избыток, иными словами абсурд, нонсенс. Для данного приема характерно также то, что действие в нем одновременно обычное и необычное, осмысленное и

---

<sup>1</sup> Как уже было упомянуто в первом разделе второй главы книги, Делез обращается к книгам Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье».

<sup>2</sup> В отношении приема абсурда у Ионеско и Жарри во втором разделе второй главы настоящего исследования уже приводилось схожее определение А.М. Пятигорского.

<sup>3</sup> Оно отсылает к жанру бытовой комедии нравов, сюжет которой насыщен событиями, развертывающимися за короткий срок на ограниченном пространстве.

бессмысленное; поступки персонажей наделены личностной мотивацией, но она не является общей для них всех.

Подобный взгляд на проблему нонсенса, парадокса возникает также в позднем сочинении Р. Барта «Фрагменты речи влюбленного» (1977). В главе «Устраивать сцену. Сцена» это понятие рассматривается с двух сторон – как спор любовников, скандал и как часть драматического действия. Оба определения связываются этимологически, что дает право Барту отметить: «Согласие логически невозможно, поскольку обсуждается не факт и не решение,... а только то, что сказано прежде; у сцены нет предмета, ... это такая речь, предмет которой утерян. Именно таково свойство реплики: не иметь никакой доказательной, убеждающей цели, а только исходный пункт, причем этот исходный пункт всегда рядом; в сцене я всегда цепляюсь к тому, что было только что сказано» [35, с. 363].

По этому же принципу построены сцены (диалоги) в пьесах Ионеско. Абсурд, как уже отмечалось, рождается из имплицитной неинформативности, смысловой перегруженности речи. Дабы разговор не распадался, персонажи «Лысой певицы», «Стульев», «Жертв долга» должны цепляться за чужие реплики, строить из них собственные высказывания, звучащие невпопад. Но вместе с тем идет процесс создания новых причинно-следственных связей, основанных на смысловой (коннотативной) и фонетической аналогии.

Вообще можно обнаружить достаточно точек соприкосновения между литературно-критической и научной деятельностью Р. Барта и драматургией Ионеско. Первые пьесы «антитеатра» были встречены критиком журнала «Народный театр» с большим воодушевлением, который видел в них блестящую демистификацию социальных буржуазных стереотипов. Однако драматург отвергал такое узкое, по его мнению, толкование собственных произведений, ставил под вопрос основы искусства и мироздания, утверждал ведущую роль чувственного познания в постижении основ бытия и искусства.

Данный спор выявляет глобальное расхождение в позициях Барта и Ионеско. Первый, даже несмотря на значительную творческую эволюцию, всегда оставался приверженцем позитивистской науки и в большой мере социальной роли искусства. Для драматурга переводение художественной практики в разряд инструментов общественного саморегулирования граничило с сужением его значимости. В 1987 году, уже после смерти Барта, Ионеско в речи, посвященной памяти М. Элиаде, продолжал критиковать оппонента: «Он (Элиаде – Д.К.) придал новую значимость мифу, мифологическому мышлению, которые критиковались некоторыми недаленовидными умами, отрицавшими метафизику, считавшими миф обманом, заблуждением, простой легендой, сказкой или мистификацией. Среди них можно упомянуть Ролана Барта» [14, с. ХСVII].

Вопрос метафизики у Ионеско решен однозначно: невыводимая не из чего реальность существует, и человек способен соприкоснуться с ней, отстранившись от воспринимаемой объективной действительности. Это



отстранение носит характер прежде всего эстетический, даже мистический, ибо переживание по его поводу исключительно субъективно.

Для структурализма, затем и для постструктурализма, проблема выглядела значительно более сложной. В поисках конечной лингвистической или семантической Структуры, содержащей в себе все исходные законы языковых знаков, многие из мыслителей данного направления невольно перемещались в проблемное поле идеалистической онтологии, что вызывало внутренние противоречия и полемику между представителями различных направлений постмодернистского гуманитарного знания<sup>1</sup>. В то же время отсутствие конечной истины порождает характерную для сознания второй половины XX века ситуацию эпистемологической неуверенности, которую нужно отличать от субъективизма эстетического восприятия Ионеско, хотя индивидуальные состояния в обоих случаях весьма схожи.

Широкую критику позитивистского отношения к искусству драматург развернул в комедии «Экспромт в квартале Альма, или Хамелеон пастуха». Под маской одного из докторов Бартоломеусов Ионеско выводит Ролана Барта, на что указывают два пародийных момента. Во-первых, Бартоломеус I, подобно своему прототипу, испытывает склонность к созданию ученых терминов-неологизмов («костюмология»), поиску теоретических определений для сущности искусства («театральность»<sup>2</sup>). Ионеско руководствуется прежде всего авангардистским постулатом о полной свободе художественной фантазии, ее независимости от догм и несводимости к научным абстракциям: «Меня могут обвинить в том, то я создаю представления для мюзик-холла или цирка. Тем лучше: добавим и цирк!» [9, с. 84].

Второй повод для сатиры – страсть Барта к парадоксам, которые доводятся до полной нелепицы: «Чем дальше вы отходите, тем ближе вы подходите ... и чем ближе вы подходите, тем дальше вы отходите»<sup>3</sup>. В насмешке Ионеско над бартовской теорией парадокса и обнаруженными нами сходствами в концепциях драматического действия французских авторов нет противоречия. Ирония драматурга лишь подчеркивает фундаментальные расхождения. Они заключаются в несхожих взглядах на первоосновы бытия. Ионеско повсюду обнаруживает *анalogии*, которые выражаются у него, как было сказано, посредством коннотации. Барт в своих критических и литературных работах находится в поиске *гомологического* единства, стремясь слиться с изучаемой реальностью, текстом, явлением,

---

<sup>1</sup> См. полемику У. Эко с антропологией К. Леви-Стросса и психоаналитической концепцией Ж. Лакана [207, с. 374–389, 418–442]. В рассуждениях итальянского ученого-семиотика обнаруживаются также критические высказывания в отношении эстетики выражения Б. Кроче [206, с. 68–69]. Постмодернистская семиология подразделяет информацию на семантическую и эстетическую, не отдавая предпочтения последней и рационализируя в некоторой степени искусство. Однако и для французского драматурга, поддерживавшего идеи Кроче и подчеркивавшего значимость эмоциональной составляющей художественного высказывания, экспрессивность тесно связана с возможностью множественного прочтения сюжета-сообщения.

<sup>2</sup> Ср. с термином Р.О. Якобсона «литературность». «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением» [212, с. 275] – данное высказывание легло в основу структуралистского литературоведения и критики.

<sup>3</sup> "Plus on est distant, plus on est proche... et plus on est proche, plus on est distant" [14, p. 432].

чтобы затем разломать его изнутри, разрушить выявить несостоятельность и идеологическое дно.

В подобных терминах Барт определяет критическую работу – «чтение»: «Чтение "реалистического" портрета вовсе не является реалистическим чтением; это чтение кубистическое; смыслы подобны разрозненным, сваленным в кучу, перемешанным кубам, которые все же касаясь друг друга, создают общее пространство картины» [36, с. 77]. Приведенное определение обнаруживает прямую связь постмодернизма с литературой неоавангарда («антитеатром» и «новым романом»), которая создавала образ, также исходя из положений авангарда периода между двух войн о множественности смыслов художественного произведения, их искаженности, соприкосновении и трансформации. Данное родство ощущалось самими представителями постмодернизма. Р. Барт подчеркивал преемственность любой литературной новации, какой бы революционной она ни казалась: «Парадокс в том, что "провоцирующее" слово тоже легко впадает в зависимость от института литературы: всяческие нарушения языковых приличий (от Рембо до Ионеско) быстро и безупречно включаются в систему» [33, с. 140].

Литературная критика в свободном жанре эссе захватывает большую часть наследия Барта, ей же значительное внимание уделяет драматург-неоавангардист. Помимо сходного, «кубистического» взгляда на методiku этого вида художественной практики, авторов также объединяет определение его внутренней природы. Для них всякий творческий акт амбивалентен: он одновременно является инструментом познания мира и человека и обладает потенциалом для самообъяснения.

Многие из ранних пьес Ионеско определяются исследователями как «метапьесы»; можно даже утверждать, исходя из представления о многогранности их символики, что все произведения периода «языкового» и «ситуационного» абсурда в той или иной мере говорят о проблемах искусства, театра, литературы, сталкивают общепринятые представления о природе эстетического и новаторские идеи драматурга. При этом Ионеско никогда не делает окончательных выводов, не соединяет жизнь и искусство, но лишь ставит вопросы и намечает пути движения от индивидуальной психической реальности к общественной.

Барт также видит в равноправном взаимодействии двух сторон литературного дискурса единственную возможность для существования произведения как независимого целого, неподвластного искажениям и ошибочным трактовкам и в то же время остающегося открытым для новых прочтений: «Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу (курсив Барта – Д.К.), чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае... можно будет сохранить верность и буквальному значению текста [...] Ведь действительно, всякое рассуждение о произведении грозит обернуться либо совершенно пустым словом о нем – болтовней или молчанием, либо же словом, приводящим к затвердению, к полной неподвижности предположительно найденного им означаемого» [33, с. 369].

Мысль Барта, начинавшего литературную карьеру в качестве театрального критика, созвучна уверенности Ионеско о неприкосновенности исходного драматического текста, его первичности для критика и режиссера: «Мой текст состоит не только из диалогов, он еще включает в себя сценические указания. К этим сценическим указаниям нужно относиться с таким же уважением, как и к самому тексту, они необходимы, они так же значимы» [9, с. 285]. Приверженность тексту является признаком классического и модернистского театра, тогда как театр постмодернистский – сугубо игровой. В данном случае граница все же не может быть проведена четко и однозначно. Строгое следование авторским указаниям парадоксальным образом превращается у Ионеско в своего рода игру по актуализации тех смыслов, которые заложены в тексте и порождают новые прочтения, входя в конфликт между собой.

Автор сам указывает на игровое начало своего творчества в процитированном выше эссе: «Я не занимаюсь литературой. Я занимаюсь чем-то совершенно иным: я пишу для театра» [9, с. 285]. Ироничное противопоставление литературной и драматургической деятельности выявляет нетрадиционный характер театра Ионеско, построенного на управляемой словом сценической импровизации. Кроме того, «абсолютная смысловая открытость драматического текста приводит к его жанровой нивелировке: ничего специфически театрального в нем уже нет, это просто (или только) текст» [47, с. 9–10].

На подобных представлениях основывается постмодернистская практика деконструкции (Ж. Деррида, «S/Z» Барта), нацеленная на разрушение классической прозы, нахождение в ней различных семантических пластов, «рассыпание» ее на цитаты и «дискурсивные голоса». Однако обезличенное отношение к тексту чуждо Ионеско. Именно поэтому он критикует структурализм: «Новая критика все перепутала [...] Понимание текста она сделала совершенно невозможным. Произведение – это здание, конструкция. А эта критика становится сама конструкцией рядом с конструкцией [...] Барт вовсе не создавал новый язык (курсив Ионеско – *Д.К.*), то есть новую мысль, но использовал некую разновидность языка, жаргон» [23, с. 253–254].

Полемика с Роланом Бартом для Ионеско не случайна, так же как не случаен интерес обоих авторов к проблемам языка. Они находились в центре внимания многих европейских писателей и мыслителей начала XX века. Однако именно в послевоенную эпоху были разработаны наиболее значимые теории. Постмодернистская лингвистика и семиотика поставили вопрос о способности языка к адекватному отражению<sup>1</sup>.

Наиболее значимы в приложении к поэтике Ионеско несколько взаимообусловленных постулатов данной теории. Первое из них – избыточность языка. Передаваемая информация, для того чтобы быть

---

<sup>1</sup> См. об этом более подробно некоторые разделы главы «Открытость, информация, коммуникация» в книге У. Эко «Открытое произведение» [206, с. 101–125].

усвоенной, должна быть заранее известна получателю. В бытовом плане данная особенность не является значимой, тогда как для теории искусства она имеет определяющее значение. Художественный язык, основанный на языке повседневности, оказывается неоригинальным, испытывает кризис. Творческое осмысление проблемы, как уже было показано, становится одним из исходных моментов «языкового» этапа драматургии Ионеско. Все тексты Барта, философские трактаты Делеза, Дерриды, их категориальный аппарат построены также на широких полисемических возможностях французской лексики. Одно и то же означающее начинает относиться сразу к нескольким означаемым, что уничтожает саму идею философской рефлексии.

Второй момент – поиск ответа на вопрос «кто говорит?» Начиная с интуитивизма Б. Кроче, эстетика ориентируется не на содержательную, а на формальную сторону, интересуется не тем, о чем повествует произведение, но тем, какими приемами достигается смысл. Постмодернистская теория слова утверждает языковую природу бытия, где речь, «дискурс», некая бессознательная, идеальная субстанция, предстает в качестве механизма управления мирозданием: «Не человек говорит на том или ином языке, а язык "проговаривает" человека» [207, с. 30]. Подобное ощущение описывает Ионеско, рассказывая историю создания «Лысой певицы»: «Произошла странная метаморфоза: ... текст, незаметно, против моей воли, преобразился у меня на глазах. Самые простые и ясные фразы, ... "отстоявшись" некоторое время, сами пришли в движение, "испортились", исказились. Реплики из учебника, которые я переписал аккуратно, одну следом за другой, потеряли стройность» [9, с. 246–247].

Эффект отчуждения и распада языка, который передают произведения драматурга-неоавангардиста 1949–1953 годов, предшествует постмодернистской игре по «уничтожению» Автора, предвещающая ее. В творчестве Барта тема отчуждения человека через язык – одна из центральных [187, с. 826]. В языке он видит угрозу внутренней независимости человека, поскольку в нем коренятся все идеологии, подчиняющие себе личность, заставляющие изменять индивида самому себе. В лекции, прочитанной в 1977 году, Барт заявляет: «Язык... это обыкновенный фашист, ибо сущность фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы *понуждать говорить* нечто» [33, с. 549].

Примененное в высказывании сравнение полностью совпадает с более ранним художественным образом пьесы Эжена Ионеско «Урок»<sup>1</sup>. Служанка, пытаясь приободрить убийцу-Учителя, *заставлявшего* свою жертву *произносить фразы* на непонятных и бессмысленных для нее языках, повязывает ему на рукав нашивку со свастикой: «Вот, если вам страшно, наденьте это, вам нечего больше будет бояться»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Необходимо также заметить, что названия обоих текстов практически совпадают в оригинале: пьеса «Урок» – "La leçon" и заглавие текста Барта «Лекция» – "Leçon". Отсутствие артикля имеет серьезное значение. Лишая французское существительное основного служебного определителя (рода и числа), Барт пытается сделать свою речь независимой, лишить ее каких-либо отсылок к иным дискурсам, связей с другими произведениями, которые безусловно присутствуют.

<sup>2</sup> "Tenez, si vous avez peur, mettez ceci, vous n'aurez plus rien à craindre" [14, p. 74].

Оба писателя обращаются к проблемам идеологии, поскольку видят в ней форму ложного мировоззрения, которое деформирует личность, искажает «я» человека, уничтожает его *идентичность*. Под идеологией понимается не только фашизм, сталинизм либо иное политическое учение, но любой вид застывшего, неизменного, единственно правильного знания. Например, фрейдизм как основа объяснения поведения людей часто ставится под сомнение обоими авторами. Ионеско в своих пьесах одновременно критикует положения теории австрийского психолога и использует их для построения системы персонажей<sup>1</sup>. Точно так же Барт в «S/Z» применяет положения фрейдизма лишь затем, чтобы отказаться от них, начать собственную языковую игру. Таким образом, проблематика отчужденности у Барта и в постмодернизме вообще и тема поиска целостности человеческой психики в творчестве Ионеско обретают связь посредством вопросов языка.

Очередной момент языковой теории постмодернизма, относящийся к театру Ионеско – вопрос внутренней природы информации. Будучи избыточной, она, как следствие, обладает множественностью: «Информация – это не столько то, что говорится, сколько то, что может быть сказано. Информация – это мера возможности выбора» [207, с. 53].

Проблема множественности выбора затрагивает все работы французского драматурга. Содержание у Ионеско перестает играть ведущую роль в структуре художественного произведения, так как оно передает лишь малую часть нашего опыта о мире. Отказ от конкретного смыслового наполнения в пользу широкого выбора, коим является «абсурд» в понимании автора, дает ему возможность отобразить непростые взаимодействия окружающей действительности и человека. Кроме того, Ионеско часто применяет «фигуры умолчания», намеренно затрудняет трактовку своих символов, осознавая, что даже самый богатый на истолкования абсурдный художественный образ всегда беднее той реальности, которую он отражает. Невозможность свести воедино различные взгляды – существенная черта постмодернизма, как об этом свидетельствует Л. Хатчен: «Нет никакой возможности согласования, никакой диалектики – только неразрешенные противоречия» [244, с. 106].

Постмодернистская семиология распространяет данное положение на бытие во всех его проявлениях, любое явление культуры она рассматривает как знаковую систему. Такой универсальный подход приемлем именно для анализа нетрадиционной драматургии, поскольку она в равной мере использует слово, жест, ситуацию. В ней инструментом производства смысла и передачи информации может служить как простая система звуковых или письменных знаков (язык), так и более сложная последовательность событий

---

<sup>1</sup> См. анализ пьес «Жертвы долга», «Король умирает» и «Макбет» в первой главе книги. Для драматурга психоаналитическая концепция – повод осознать абсурдность мира, но не сделать на ее основе однозначного заключения: «Эрос и Танатос, любовь и ненависть, любовь и разрушение – противоречие достаточно серьезное, чтобы вызвать у человека ощущение "абсурда", ведь совершенно непонятно, как исходя из этого, строить какую-то логику, пусть даже "диалектическую"» [24, с. 436].

или состояний персонажа. Последнее вполне объясняет «перегруженность» событиями сюжетов пьес позднего этапа творчества Ионеско.

Еще одно объяснение приема абсурда представляет семиотическая теория кода. Код – набор условных обозначений, позволяющий с наибольшей адекватностью передавать информацию. В применении к поэтике Ионеско под подобной системой можно понимать выявленную нами внутреннюю логику диалогов, поступков, связи событий, кроющуюся за нарочитой парадоксальностью. Не находясь на поверхности, эстетический код произведений французского драматурга-новатора постижим лишь чувственно, что противоречит рационализму постмодернистской теории.

Наконец, самый важный иррациональный момент эстетики Ионеско, постулируемый, однако, и семиологами<sup>1</sup>, заключается в том, что при передаче информации возникают неизбежные нарушения, и использование этих нарушений для их же преодоления превращается в прием, в данном случае в прием «абсурда». Его основная особенность в том, что уничтожение нормы происходит по одинаковому правилу, последовательно на всех уровнях драматического произведения: вербальном и невербальном (событийном).

Отмеченные особенности объединяют творчество Ионеско с постмодернистским театром. Хотя он, как отмечает Т.Б. Проскурникова, с трудом поддается однозначному определению [187, с. 796], все же можно провести параллели между драматургией члена Французской академии и работами П. Хандке, Т. Стоппарда, Б. Штрауса, отдельными пьесами Х. Мюллера, и некоторых других современных авторов.

Всех их роднит прежде всего метафизический взгляд на мир, осознание его как хаоса. Задача искусства в подобной ситуации формулируется в идеях, близких высказываниям Ионеско: «Наша "реальность" столь необъяснима, ужасающа и абсурдна, что представляется невозможным описать ее посредством традиционных реалистических способов. Нет смысла в том, чтобы создавать художественную литературу, которая бы максимально правдоподобно воссоздавала жизнь, если она сама кажется не чем иным, как иллюзией» [256, с. 108–109]. Постмодернистская (и неоавангардистская) литература отказывается от соперничества с жизнью и выбирает либо отстраненную позицию, либо позицию тотального скепсиса.

Ближе других из поколения драматургов-постмодернистов к наследию театра Ионеско стоит Т. Стоппард. Хронотоп его произведений, в частности наиболее известной пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), схож с обстоятельствами действия абсурдной драмы, лишенной каких-либо четких пространственно-временных примет. Помещение действия в абстрактные обстоятельства позволяет английскому драматургу добиться ощущения всеобщей значимости поднимаемых проблем. Вопросы Стоппарда также носят метафизический характер и преподносятся через язык – это либо удивление перед фактом самого акта речи («Розенкранц и Гильденстерн

---

<sup>1</sup> «Всякое эстетическое сообщение происходит с нарушением нормы» [207, с. 43].

мертвы»), либо языковой эксперимент в духе Ионеско («Закодированный Гамлет и Макбет», 1979), когда денотат и денотант перестают строго соответствовать друг другу.

Ощущение безысходности, создаваемое в драмах постмодернизма, зачастую разрешается посредством смеха, пародирования всего и вся. Этот прием является важнейшим в поэтике постмодернизма, поскольку он позволяет автору отстраниться от художественного высказывания: «Пародия открывает перспективу в настоящее и заглядывает в прошлое, что позволяет писателю говорить изнутри дискурса, полностью не подчиняясь ему» [244, с. 35]. Практическая реализация иносказательного утверждения Р. Барта о «смерти Автора» в произведениях постмодернизма – это также последствие децентрации мира, утраты им основы, единого стержня.

Для Ионеско, разделявшего подобные взгляды, писатель тем не менее остается реальной фигурой, продолжающей существовать, несмотря на скептическое отношение к нему, явно ощутимое в пьесах «Амедей, или Как от него избавиться», «Воздушный пешеход». Прием самоиронии, применяемый французским драматургом в «Экспромте в квартале Альма», «Жертвах долга» («Нужно писать. – Бесполезно. Есть у нас Ионеско, он пусть и пишет!»<sup>1</sup>), перемещает проблему в иную плоскость. Автор оказывается в трагикомической ситуации неспособности и необходимости высказаться, но это отнюдь не означает, что он должен отказаться от коммуникативного слова, как делают постмодернистские писатели, тяготеющие к анонимности, растворяющие свой голос в используемых дискурсах [177, с. 39].

Еще одно расхождение между позицией Ионеско и идеями новейших драматургов обнаруживается в другой стороне постмодернистской иронии – деконструкции традиционных сюжетов. Для французского автора перифраз «Макбета» Шекспира – лишь единичный случай. Он предпочитает создавать собственные сюжеты, основанные на личной мифологии, тогда как постмодернистские драматурги принимают разрушение за основу собственного творчества – вышеуказанные драмы Стоппарда<sup>2</sup>, «Медея. Материал» и «Гамлет-машина» Х. Мюллера, «Итака» и «Каллдевей, фарс» Б. Штрауса. Кроме этого, данные авторы принимают в качестве сюжетного материала и пьесы предшественников-абсурдистов. Так, в драме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» можно обнаружить прямые отсылки к произведениям С. Беккета «В ожидании Годо» (бесплодное ожидание героев, комичная ситуация с ремнями и спадающими штанами), «Эндшпиль» и «Комедия» (актеры, запертые в огромных бочках).

Сопоставление творчества Ионеско и Т. Стоппарда, Х. Мюллера, Б. Штрауса дает возможность обнаружить как бесспорные переключки, так и существенные различия между эстетической позицией французского автора и постмодернистскими идеями искусства. Все наследие Эжена Ионеско (и

---

<sup>1</sup> "Il faut écrire. – Inutile. Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit!" [14, p. 246]

<sup>2</sup> См. по этому поводу подробнее диссертационное исследование В.В. Халипова [194].

румынского, и французского периода) с его многогранной символикой и метафизической тематикой предшествует положениям структурализма, постструктурализма и семиологии о парадоксальной структуре языка, определяющего картину бытия. В то же время эти направления новейшей философии основываются на предпосылках о рационалистически-безличном характере творческого процесса, склонны рассматривать искусство с точки зрения позитивистски ориентированной лингвистики. Ионеско, напротив, доказывает: литература имеет чувственную природу, следовательно не может быть лишена реальных фигур автора, персонажа и читателя, привносящих индивидуальность и чувственность в творчество, хотя их роль в нем и механизмы взаимодействия должны подвергнуться кардинальному пересмотру.

Изучив творчество Эжена Ионеско в контексте концепций и приемов «новой литературы» и сопутствовавших ей теорий языка и литературы, необходимо сформулировать следующие выводы.

Французский драматург-новатор стоит у истоков всех исканий изящной словесности послевоенной эпохи, в частности «нового театра». Он разрабатывает специфический прием абсурда, основанный на метафизическом взгляде на мир как вместилище вечного конфликта множества разнородных начал, выражающегося прежде всего через язык. Данное художественное достижение помещает его в ряд зачинателей новейшей литературной традиции и отделяет от тех его современников и последователей (Х. Пинтер, Ф. Аррабаль, С. Мрожек, В. Гавел), которые наделяют понятие абсурда социальным значением либо сводят его к диалектическому единству противоречий.

Особенности театральной поэтики Ионеско сочетаются с наработками прозаиков-неоавангардистов школы «нового романа». Его драматические приемы «дезиллюзионизма» могут быть сопоставлены с экспериментами А. Роб-Грийе, К. Симона, М. Бютора и Н. Саррот по изъятию из структуры художественного произведения понятий героя/персонажа и линейной фабулы. Данные новации также производятся посредством манипулирования языком, обыденной речью.

Стилистика драм Ионеско и «новых романов», черпая истоки в авангардистской (кубистской) концепции искаженности смысла, отдалается от ведущего тропа модернизма – метафоры, которая, сопоставляя две реальности, мир и искусство, пытается объединить их. В арсенале неоавангардизма центральным приемом становится метонимия, основанная на чисто условных, ассоциативных связях, размыкающих единство бытия объективного и субъективного.

Вместе с тем художественная и идеологическая эволюция неоавангардизма не носит упорядоченного характера. «Новый роман» и драматургия Ионеско, активно перестраивая собственную поэтику на основе ранее использованных приемов, движутся в разных направлениях. Однако подобная подвижность является и объединяющим фактором, позволяющим



дать для них единое определение: «Именно на такого рода гипотезе искусства, способного к самоориентации, к постоянному выбору, к непрерывному пересмотру устанавливаемых грамматик, и основывается всякая теория *открытого произведения*» [207, с. 392].

Идея открытого произведения – это также разработка постмодернистской теории искусства, лингвистики и семиологии, реализованная впоследствии в художественных произведениях постмодернизма (творчество Р. Барта, Т. Стоппарда и других). Она совпадает с эстетикой и поэтикой произведений Ионеско во многих аспектах (множественность выбора, амбивалентность языка, отчужденность индивида и безуспешный поиск собственного «я»). Однако рационалистическая трансформация чувственной природы искусства, какой ее видели и авангардисты, и неовангардисты, отделяет Эжена Ионеско от постмодернистской теории и практики.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Все литературное наследие Э. Ионеско, от ранних работ румынского периода до поздних пьес конца 1970-х – начала 1980-х, построено на основополагающих принципах фрагментарности художественной картины мира, парадоксальности художественной и бытийной реальности, множественности интерпретаций, художественного синтеза, эксперимента, трагикомизма. Эволюции подвергаются лишь внешние формы выражения данных творческих установок: от постановки проблем бытия через язык к конфликтной ситуации и затем совмещение двух использованных приемов. Творчество Ионеско следует рассматривать как целостный, без отдельных исключений процесс постоянной саморефлексии, пересмотра и переустановления форм художественного высказывания.

2. Понятие абсурда в творчестве Э. Ионеско, являясь новаторским художественным приемом, основанным на субъективно-идеалистическом, иррациональном взгляде на мир, метафизическом понимании онтологической проблематики и рождающимся из совокупности перечисленных выше художественных приемов, в драматических и прозаических произведениях французского автора нацелено на максимально полное описание взаимодействия психической и реальной действительности посредством производства и противопоставления несочетаемых, непримиримых смыслов, символов, образов. «Семантический избыток» всегда характеризует абсурд у Ионеско как эстетическую идею и художественный прием, что в целом противоречит устоявшемуся пониманию абсурда как отсутствия смысла вообще.

3. Драматургия и проза Э. Ионеско генетически связаны с эстетикой и художественной практикой театрально-литературного авангардизма первой половины XX века. Обнаруживаются творческие заимствования и идейные переключки с драмой экспрессионизма (апокалипсическое видение мира, особая структура драматического текста и системы персонажей), теориями А. Жарри и А. Арто и работами их последователей – дадаистов и сюрреалистов (эпатажный, шокирующий характер действия, доминирование формы над содержанием, прочтение сюжета как совокупности алогичных событий, превращения обстоятельств действия и неодушевленных предметов в героев, проявления работы бессознательного – сновидения, грезы, мечты – как основа драматического действия). Большинство из перечисленных художественных особенностей объединяет также наследие Э. Ионеско с прозой Ф. Кафки. Однако данные установки реализуются в приемах, не присущих в полной мере авангардной поэтике (многоуровневая организация драматического и прозаического текста, его способность поддаваться множеству прочтений) либо обретающих в новом контексте иное смысловое наполнение (принципиальная незавершенность или закольцованность сюжетов). Кроме того, творчество французского драматурга характеризуется важнейшим мировоззренческим аспектом, который отделяет его от А. Жарри

и А. Арто, экспрессионизма, дадаизма и сюрреализма – отказом от преобразующей, всеобъясняющей роли искусства.

Этот же прогрессистский посыл отличает от творчества Э. Ионеско драматургию Б. Брехта до 1945 г. Основные различия между ними лежат в идейной плоскости: рационально-диалектическое художественное мышление создателя эпического театра, по мысли Э. Ионеско, разделяет эстетически ценное взаимопротекание вымысла и действительности, нарушает сотворческое взаимодействие персонажа и зрителя. В некоторых произведениях драматурга-неоавангардиста обнаруживается карикатурное воссоздание принципа очуждения. Вместе с тем живой интерес Ионеско к творчеству Брехта проявляется в общем приеме столкновения различных речевых контекстов (разно-речивости), частом обращении к техническим возможностям сцены, отказе от завершенного действия. Адаптированные приемы эпического театра, сообщающие эстетическому высказыванию определенность, в драматургии Ионеско приобретают многосмысленное, открытое звучание.

4. Философский смысл творчества Э. Ионеско затруднительно вывести вне соотношения с наследием экзистенциализма. Точки соприкосновения находятся повсюду: от истории и политики (А. Камю) до этики (Ж.-П. Сартр). Несмотря на существенные разногласия по многим вопросам (в особенности с Г. Марселем), в художественном отношении Э. Ионеско и французские экзистенциалисты избирают одинаковую оптику, разрабатывая поэтику в связи с эстетическим потенциалом мифа, создавая художественный универсум по принципам мифологического мировоззрения. В то же время нужно отметить принципиальные отличия. Понятия выбора, ситуации, требующие в драматургии экзистенциализма однозначного решения, нахождения равновесия между человеческим разумом и иррационализмом мира, у Ионеско становятся генераторами множества смыслов, толкований, способами адекватного знаковой природе действительности описания и сотворческой интерпретации. В отличие от экзистенциализма Ионеско не только декларирует метафизическую направленность своего творчества, но и последовательно реализует ее в драматургии и прозе. Большинство драм Г. Марселя, А. Камю, Ж.-П. Сартра, напротив, слишком зависимы от социальной конкретики, лишены основного стержня наследия Ионеско – самоиронии как средства корректировки и утверждения творческого метода.

5. Отмеченные идейно-художественные особенности произведений Ионеско делают его наиболее близким «новой» и постмодернистской литературе. К общим чертам творчества французского драматурга и представителей «театра абсурда», «нового романа», структурализма и постструктурализма относятся также обнаружение амбивалентной, парадоксальной природы языка и описываемого им мира, ощущение кризиса целостного восприятия человеческой личности, подверженной отчуждающему влиянию различных форм идеологии (этот же взгляд распространяется и на искусство). Переход творческой рефлексии в вид

художественной практики объединяет Ионеско с Р. Бартом. Вместе с тем наследию драматурга-новатора противоположны рационально-позитивистский подход литературной критики и эссеистики постмодернизма и отчуждающе-иронический тон драматургии постмодерна.

6. Таким образом, на основе обнаруженных особенностей поэтики Ионеско, сходств и различий с предшествовавшими и последующими художественными течениями мы приходим к выводу о том, что драматические и прозаические сочинения автора являются открытыми произведениями неоавангардизма второй половины XX века, которые не тождественны ни авангарду начала прошлого столетия, ни эпическому театру Б. Брехта, ни модернистским исканиям экзистенциализма, ни постмодернизму, тесно соприкасаясь со всеми означенными литературными явлениями.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ Э. ИОНЕСКО НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

1. Ionesco, E. Antidotes / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1977. – 367 p.
2. Ionesco, E. Le blanc et le noir / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1985. – 72 p.
3. Ionesco, E. Découvertes / E. Ionesco. – Paris: Skira, 1969. – 126 p.
4. Ionesco, E. Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy / E. Ionesco. – Paris: Belfond, 1977. – 222 p.
5. Ionesco, E. Un Homme en question / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1979. – 218 p.
6. Ionesco, E. Hugoliade / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1982. – 152 p.
7. Ionesco, E. Journal en miettes / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1973. – 212 p.
8. Ionesco, E. Non / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1986. – 308 p.
9. Ionesco, E. Notes et contre-notes / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 2000. – 371 p.
10. Ionesco, E. La Photo du colonel / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1962. – 170 p.
11. Ionesco, E. Présent passé, passé présent / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1976. – 282 p.
12. Ionesco, E. La Quête intermittente / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1987. – 168 p.
13. Ionesco, E. Le Solitaire / E. Ionesco. – Paris: Mercure de France, 1973. – 208 p.
14. Ionesco, E. Théâtre Complet / E. Ionesco; édition présentée, établie et annotée par E. Jacquart. – Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995. – P. CXXIII–1956.
15. Ionesco, E. Théâtre III / E. Ionesco. – Paris: Gallimard, 1963. – 306 p.

### ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. ИОНЕСКО НА БЕЛОРУССКИЙ И РУССКИЙ ЯЗЫК

16. Ёнэско Э. Лысая спявачка / Э. Ёнэско; пер. з фр. З. Коласа // Далягляды, 1992: Замежная літаратура / Уклад. А. Гардзіцкага. Рэдкал.: А. Вярцінскі [і інш.]. – Мінск: Маст. літ., 1992. – С. 222–246.
17. Ионеско, Э. Белое и черное / Э. Ионеско; пер. с фр. Ю. Стефанова // Иностранная литература. – 1993. – №10. – С. 214–228.
18. Ионеско, Э. Воздушный пешеход / Э. Ионеско; пер. с фр. // Байкал. – 1967. – №4. – С. 48–54.
19. Ионеско, Э. Гнев / Э. Ионеско; пер. с фр. Ю. Яхниной // Искусство кино. – 1966. – №9. – С. 143–146.
20. Ионеско, Э. Лысая певица. Пьесы / Э. Ионеско; пер. с фр. – М.: Известия, 1990. – 220 с.
21. Ионеско, Э. Носорог / Э. Ионеско; пер. с фр. Л. Завьяловой // Иностранная литература. – 1965. – №9. – С. 81–144.
22. Ионеско, Э. Носорог. Пьесы и рассказы / Э. Ионеско; пер. с фр. – М.: Текст, 1991. – 268 с.
23. Ионеско, Э. Противоядия / Э. Ионеско; пер. с фр. – М.: Прогресс; Литера, 1992. – 480 с.

- 24.Ионеско, Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе / Э. Ионеско; пер. с фр. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 464 с.
- 25.Ионеско, Э. Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе / Э. Ионеско; пер. с фр. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 608 с.
- 26.Ионеско, Э. Театр / Э. Ионеско; пер. с фр. – М.: Искусство, 1994. – 426 с.
- 27.Іянэска, Э. Адзінотнік / Э. Іянэска; пер. з фр. А. Асташонка // Крыніца. – 2000. – №1. – С. 157–184; 2000. – №11–12. – С. 74–124; 2001 – №1. – С. 152–182.

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И  
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА Э. ИОНЕСКО**

- 28.Академические тетради: Альманах. Вып. восьмой. Потерянные пьесы. – М.: Междунар. агентство "А.Д.&Т.", 2001. – 318 с.
- 29.Альманах Дада. – М.: Гиля, 2000. – 205 с.
- 30.Антология французского сюрреализма. 20-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – 391 с.
- 31.Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто; пер. с фр. и коммент. С.А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 191 с.
- 32.Барро, Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро; пер. с фр. – М.: Изд-во Ин. лит., 1963. – 303 с.
- 33.Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
- 34.Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
- 35.Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого; ред. пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: Ad Marginem, 1999. – 432 с.
- 36.Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г.К. Косикова, В.П. Мурат; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
- 37.Беккет, С. Театр: Пьесы. / С. Беккет; пер. с англ. и фр. – СПб.: Азбука, 1999. – 347 с.
- 38.Бергсон, А. Смех / А. Бергсон; пер. с фр. И. Гольденберга. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
- 39.Брехт, Б. Обработки / Б. Брехт; пер. с нем. – М.: Искусство, 1967. – 512 с.
- 40.Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1961–1965. – Т. 3 / общ. ред. Е. Суркова, В. Топер, И. Фрадкина. – 504 с.
- 41.Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1961–1965. – Т. 4 / общ. ред. Е. Суркова, В. Топер, И. Фрадкина. – 460 с.
- 42.Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1961–1965. – Т. 5. Кн. 1. / общ. ред. Е. Суркова [и др.]. – 1965. – 528 с.

43. Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1961–1965. – Т. 5. Кн. 2. / общ. ред. Е. Суркова [и др.]. – 1965. – 566 с.
44. Виан, Б. Блюз для черного кота: Роман, рассказы, пьеса, стихи, песни / Б. Виан; пер. с фр.; вступ. ст. М. Аннинской. – М.: Эксмо, 2002. – 528 с.
45. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез; пер. с фр. Я.И. Свирского. – М.: Изд. центр «Академия», 1995. – 298 с.
46. Жарри, А. «Убью король» и другие произведения: пьесы, романы, эссе / А. Жарри; пер. с фр.; сост. и послесл. Г.К. Косикова; коммент. С.Б. Дубина. – М.: Б.С.Г.–ПРЕСС, 2002. – 603 с.
47. Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда / сост., вступ. статья, перевод и коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с.
48. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю; пер. с фр.; общ. ред., сост. и пред. А.М. Руткевича. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
49. Камю, А. Посторонний. Чума. Падение. Миф о Сизифе. Пьесы. Из «Записных книжек» / А. Камю; пер. с фр.; вступ. ст. Е.Д. Гальцовой. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 809 с.
50. Кафка, Ф. Процесс. Замок. Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание / Ф. Кафка; пер. с нем. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 878 с.
51. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче; пер. с итал. – М.: Интрада, 2000. – 160 с.
52. Кундера, М. Нарушенные завещания / М. Кундера; пер. с фр. М. Таймановой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
53. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс; пер. с фр., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
54. Лиотар, Ж.-Ф. Ситуация постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 159 с.
55. Манифесты французской литературы: Сб. / Сост. Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова; на фр. языке. – М.: Прогресс, 1981. – 688 с.
56. Марсель, Г. Метафизический дневник / Г. Марсель; пер. с фр. В.Ю. Быстрова. – СПб.: Наука, 2005. – 587 с.
57. Марсель, Г. Пьесы / Г. Марсель; пер. с фр., вступ. ст. Г.М. Тавризян. – М.: Изд-во гуманит. лит., 2002. – 350 с.
58. Марсель, Г. Трагическая мудрость философии: избр. работы / Г. Марсель; пер. с фр., вступ. ст. и прим. Г.М. Тавризян. – М.: Изд-во гуманит. лит., 1995. – 215 с.
59. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
60. Пры зачынёных дзвярах: Драматычныя творы / Пер. з англ., ням., пол., чэш., фр.; праadm. С. Дубаўца; уклад. Л. Баршчэўскага. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 315 с.

61. Саррот, Н. Тропизмы. Эра подозрений / Sarraute, N. Tropismes. L'ère du soupçon / Н. Саррот. – М.: Полинформ-Талбури, 2000. – 448 с.
62. Сартр, Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык / Ж.-П. Сартр; пер. с фр. и вступ. С.Н. Зенкина // Иностранная литература. – 2005. – № 9. – С. 281–294.
63. Синий всадник: Альманах / под. ред. В. Кандинского, Ф. Марка. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 144 с.
64. Театр Жана Жене. Пьесы. Статьи. Письма / сост., общ. ред. В. Максимова, коммент. Л. Долининой и В. Максимова. – СПб.: Гиперион; Гуманит. Академия, 2001. – 508 с.
65. Театр парадокса: Пьесы. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
66. L'Académie Française. Discours de réception d'Eugène Ionesco à l'Académie française. [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours\\_reception/ionesco.html](http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/ionesco.html). – Date of access: 04.06.2007.
67. Acterian, A. Cioran, Eliade, Ionesco / A. Acterian. – Cluj-Napoca: Eikon, 2003. – 143 p.
68. Adamov, A. L'Homme et l'enfant / A. Adamov. – Paris: Gallimard, 1981. – 249 p.
69. Adamov, A. Ici et maintenant / A. Adamov. – Paris: Gallimard, 1964. – 243 p.
70. Adamov, A. Théâtre I / A. Adamov. – Paris: Gallimard, 1953. – 240 p.
71. Bataille, G. La littérature et le mal / G. Bataille. – Paris: Gallimard, 1990. – 220 p.
72. Beckett, S. The Complete Dramatic Works / S. Beckett. – London: Faber and Faber, 1990. – 476 p.
73. Blanchot, M. Le livre à venir / M. Blanchot. – Paris: Gallimard, 1959. – 308 p.
74. Blin, R. Souvenirs et propos (recueillis par L. Peskine) / R. Blin. – Paris: Gallimard, 1986. – 330 p.
75. Brecht, B. Théâtre complet. En 12 vol. / B. Brecht. – Paris: L'Arche, 1955–1968. – V. 11. – 1968. – 240 p.
76. Brecht, B. Werke. B. 1–30 / B. Brecht. – Berlin: Aufbau-Verlag; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. – Stücke 1. – S. 611.
77. Brecht, B. Werke. B. 1–30 / B. Brecht. – Berlin: Aufbau-Verlag; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. – Stücke 6. – S. 484.
78. Butor, M. La Modification suivi de Le Réalisme mythologique par Michel Leiris / M. Butor. – Paris: Ed-s de Minuit, 2003. – 318 p.
79. Camus, A. L'Étranger / A. Camus. – Paris: Gallimard, 1942. – 186 p.
80. Camus, A. Le Mythe de Sisyphe / A. Camus. – Paris: Gallimard, 1979. – 187 p.
81. Cioran, E. Histoire et utopie / E. Cioran. – Paris: Gallimard, 1987. – 194 p.
82. Dürrenmatt, F. Theaterprobleme / F. Dürrenmatt // Dürrenmatt, F. Gesammelte Werke. B. 1–7. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. Essays. Geschichte. – S. 28–69.
83. Hildesheimer, W. Erlanger Rede über das absurden Theater / W. Hildesheimer // Akzente. – 1960. – № 6. – S. 539–547.
84. "Il y aura une fois" / Une anthologie du surréalisme établie et annotée par J. Chénieux-Gendron. – Paris: Gallimard, 2002. – 740 p.



85. Jelinek, E. Finster wars, der Mond schien helle. Zu Eugène Ionesco, 1997 / E. Jelinek // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/ionesco.htm>. – Date of access: 04.06.2007.
86. Pinter, H. The Birthday Party / H. Pinter; ed. with an Introduction by M. Rose. – London–Boston: Faber and Faber, 1993. – 137 p.
87. Playwrights on Playwriting: from Ibsen to Ionesco / Ed. by T. Cole; introd. by J. Gassner. – New-York: Cooper Square Press, 2001. P. XX–299.
88. Robbe-Grillet, A. Dans le labyrinthe / A. Robbe-Grillet. – Paris: Ed-s de Minuit, 1959. – 222 p.
89. Robbe-Grillet, A. Les Gommages / A. Robbe-Grillet. – Paris: Ed-s de Minuit, 1953. – 264 p.
90. Sarraute, N. Vous les entendez? / N. Sarraute. – Paris: Gallimard, 1976. – 185 p.
91. Sartre, J.-P. L'Être et le néant. L'essai d'ontologie phénoménologique / J.-P. Sartre. – Paris: Gallimard, 1957. – 722 p.
92. Sartre, J.-P. Les Mots / J.-P. Sartre. – Paris: Gallimard, 2006. – 213 p.
93. Sartre, J.-P. Le Mur / J.-P. Sartre. – Paris: Gallimard, 1939. – 250 p.
94. Sartre, J.-P. Saint Genet, comédien et martyr / J.-P. Sartre. – Paris: Gallimard, 1952. – 578 p.
95. Sartre, J.-P. Un théâtre de situations / J.-P. Sartre; textes rassemblés, établis, présentés et annotés par M. Contat et M. Rybalka. – Paris: Gallimard, 1992. – 440 p.

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ, ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ТЕМЕ МОНОГРАФИИ**

96. Андреев, Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л.Г. Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 416 с.
97. Андреев, Л.Г. Сюрреализм / Л.Г. Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 352 с.
98. Андреев, Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001. – С. 292–334.
99. Анищенко, М.Г. Драматургия отказа (К проблеме структуры драмы абсурда) / М.Г. Анищенко // Идеино-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени. Часть 5. Межвузовский сб. ст. / МГОУ; редкол.: О.Н. Редина [и др.]. – М., 2004. – С. 30–41.
100. Анищенко, М.Г. Персонаж в драме абсурда / М.Г. Анищенко // Идеино-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени. Часть 5. Межвузовский сб. ст. / МГОУ; редкол.: О.Н. Редина [и др.]. – М., 2004. – С. 41–49.
101. Арлова, Т. Вопыт сучаснай беларускай рэжысуры ў працытанні замежнай класікі / Т. Арлова // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: збор.

- мат. міжнар. навукова-творчай канф. (Гродна, 16–17 каст.); адказны рэд. Р.Б. Смольскі / Вучэб. дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мінск: Арты-Фэкс, 1998. – С. 52–64.
102. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
103. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
104. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
105. Биbihин, В.В. Искусство и обновление мира по Эжену Ионеско / В.В. Биbihин // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М., СПб.: Университет. книга, 2000. – С. 454–513.
106. Бояджиев, Г.Н. Театральный Париж сегодня / Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1960. – 131 с.
107. Васючэнка, П.В. Сучасная беларуская драматургія / П.В. Васючэнка. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 158 с.
108. Великовский, С.И. В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С.И. Великовский. – М.: Худож. лит., 1979. – 295 с.
109. Великовский, С.И. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А. Камю / С.И. Великовский. – М.: Искусство, 1973. – 239 с.
110. Вирмо, А. Мэтры сюрреализма / А. Вирмо, О. Вирмо; пер. с фр. – СПб.: Академ. проект, 1996. – 288 с.
111. Гальцова, Е.Д. Письмо и жертвоприношение / Е.Д. Гальцова // Начало: сб. ст. Вып. 6. / ИМЛИ РАН; редкол.: И.Л. Попова [и др.]. – М., 2003. – С. 25–52.
112. Гальцова, Е.Д. Три театральных эксперимента Антонена Арто / Е.Д. Гальцова // Начало: сб. ст. Вып. 5. / ИМЛИ РАН; редкол.: И.Л. Попова [и др.]. – М., 2002. – С. 278–293.
113. Гальцова, Е.Д. Французская сюрреалистическая драматургия 20-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Е.Д. Гальцова; МГУ. – М., 1993. – 24 с.
114. Гаробчанка, Т.Я. Амбівалентнасць тэатру абсурду / Т.Я. Гаробчанка // На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т.Я. Гаробчанка – Мінск: Бел. навука, 2002. – С. 264–292.
115. Гозенпуд, А.А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века / А.А. Гозенпуд. – Л.–М.: Искусство, 1967. – 328 с.
116. Гугнин, А.А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. Вып. первый / А.А. Гугнин. – Новополюцк–Москва, 2000. – 208 с.
117. Гугнин, А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А.А. Гугнин. – М., 1998. – 117 с.

118. Давид, К. Франц Кафка / К. Давид; пер. с фр. А.Д. Михилева. – Харьков: Фолио; Ростов н./Д.: Феникс, 1998. – 384 с.
119. Дмитриев, И.С. Творчество и чудотворство: природознание в придворной культуре Западной Европы в эпоху интеллектуальной революции XVI–XVII веков / И.С. Дмитриев // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5 (87). – С. 113–147.
120. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар; пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академ. проект, 1995. – 471 с.
121. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр / Ж.-Ф. Жаккар // Театр. – 1991. – №11. – С. 18–26.
122. Женетт, Ж. Фигуры. В 2 т. / Ж. Женетт; пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
123. Женетт, Ж. Фигуры. В 2 т. / Ж. Женетт; пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
124. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленинград. отд-ние, 1979. – 493 с.
125. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленинград. отд-ние, 1977. – 408 с.
126. Затонский, Д.В. Зеркала искусства: Статьи о современной зарубежной литературе / Д.В. Затонский. – М.: Сов. пис., 1975. – 343 с.
127. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков: Фолио, М.: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 256 с.
128. Затонский, Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д.В. Затонский. – М.: Высш. шк., 1972. – 136 с.
129. Затонский, Д.В. Художественные ориентиры XX века / Д.В. Затонский. – М.: Сов. пис., 1988. – 413 с.
130. Захарян, С.А. Герой современной английской драмы (проблема драматического характера в творчестве Н. Коуарда, Д. Осборна, Д. Ардена, Г. Пинтера): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / С.А. Захарян; ЛГПИ. – Л., 1980. – 24 с.
131. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 317 с.
132. Зингерман, Б.И. Очерк истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
133. Зонина, Л.А. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов 1960–70-х годов / Л.А. Зонина. – М.: Худож. лит., 1984. – 263 с.
134. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
135. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
136. История западноевропейского театра: в 8 т. / под. общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – М.: Искусство, 1956–1988. – Т. 7:

- Западноеропейский театр 1917–1945 / М.М. Молодцова [и др.]. – 1985. – 536 с.
137. История французской литературы. 1917 – 1960 гг. / Н.И. Балашов [и др.]; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР; редкол.: Н.И. Анисимов [и др.]. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 646 с.
138. Кондаков, Д.А. «Антитеатр» Э. Ионеско и «новый роман»: пути неоавангардизма / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2005. – № 7. – С. 174–177.
139. Кондаков, Д.А. Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере пьесы «Жертвы долга») / Д.А. Кондаков // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. шестнадцатый. – Москва–Новополоцк, 2002. – С. 247–252.
140. Кондаков, Д.А. Драматургия Э. Ионеско и проза Ф. Кафки: концептуальное сходство / Д.А. Кондаков // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию Казан. ун-та (Казань, 4–6 окт. 2004 г.): Труды и материалы / Казан. гос. ун-т; под общ. ред. К.Р. Галиуллина. – Казань, Казан. гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина, 2004. – С. 342–343.
141. Кондаков, Д.А. Идеино-художественная полемика Э. Ионеско и Р. Барта в контексте постмодернистского сознания / Д.А. Кондаков // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. девятнадцатый. – Москва–Новополоцк, 2006. – С. 303–310.
142. Кондаков, Д.А. Миф и мифология в «новом романе», «новом театре» и «новой критике» / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. 2007. – №7. – С. 122–127.
143. Кондаков, Д.А. О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско / Д.А. Кондаков // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. семнадцатый. – Москва–Новополоцк, 2003. – С. 170–175.
144. Кондаков, Д.А. «Одинокий» и «Этот замечательный бордель!» Э. Ионеско: от романа к пьесе / Д.А. Кондаков // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Вип. 7 // Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України; Київ, 2005. – С. 224–228.
145. Кондаков, Д.А. Опыт трансформации новелл в драматические произведения в творчестве Э. Ионеско / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. –2004. – № 3. – С. 48–51.
146. Кондаков, Д.А. Осмысление Эженом Ионеско творческого наследия Уильяма Шекспира (на примере пьес «Макбет» Шекспира и «Макбет» Ионеско) / Д.А. Кондаков // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. пятнадцатый. – Москва–Новополоцк, 2002. – С. 160–166.
147. Кондаков, Д.А. Проблемы освоения драматургии Эжена Ионеско в русских переводах / Д.А. Кондаков // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков: Сб. ст. / Сост. и ред. Е.Д. Гальцовой и К.-М. Отан-Матьё. – М.: ОГИ, 2006. – С. 229–239.

148. Кондаков, Д.А. «Реальное искусство» и «театр абсурда» как проекты авангардизма / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2004. – № 10. – С. 45–49.
149. Кондаков, Д.А. Театр абсурда: вчера, сегодня, завтра / Д.А. Кондаков // Материалы VII Респ. науч. конф. студентов и аспирантов Беларуси (НИРС–2002): В 3 т. / Полоцкий гос. ун-т. – Новополоцк, 2003. – Т. 2. – С. 52–53.
150. Кондаков, Д.А. Театр неоавангарда Э. Ионеско как феномен культурного синтеза / Д.А. Кондаков // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: Материалы междунар. науч. конф. В 2 ч. / СГПУ; сост. и ред. Г.Н. Ермоленко [и др.]. – Смоленск: Маджента, 2004. – Ч. 1. – С. 65–74.
151. Кондаков, Д.А. Традиции дадаизма и сюрреализма в творчестве Э. Ионеско / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2002. – № 4. – С. 83–86.
152. Кондаков, Д.А. Уроки в коллеже патафизики: адаптация наследия А. Жарри в драматургии Э. Ионеско / Д.А. Кондаков // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2005. – № 1. – С. 141–144.
153. Косиков, Г.К. От структурализма к постструктурализму: Проблемы методологии / Г.К. Косиков. – М.: Рудомино, 1998. – 188 с.
154. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
155. Кукес, А.А. Женские образы в театре абсурда / А.А. Кукес // Проблемы истории литературы: сб. ст. Вып. двенадцатый / под ред. А.А. Гугнина. – М., 2003. – С. 65–72.
156. Литвиненко, Н.А. Некоторые аспекты проблемы катарсиса / Н.А. Литвиненко // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: Материалы междунар. науч. конф. В 2 ч. / СГПУ; сост. и ред. Г.Н. Ермоленко [и др.]. – Смоленск: Маджента, 2004. – Ч. 1. – С. 15–26.
157. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
158. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
159. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман; предисл. Вяч.Вс. Иванова. – М.: Языки рус. культуры; Кошелев, 1999. – С. XIV–447.
160. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
161. Лотман, Ю.М. О семиотическом механизме культуры / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 284 / Тартуский гос. ун-т. – Тарту, 1971. – С. 144–166.
162. Малявин, В.В. Театр Востока Антонена Арто / В.В. Малявин // Восток–Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, гл. ред. Вост. Лит., 1985. – С. 213–231.

163. Маньковская, Н.Б. Художник и общество. Критический анализ концепций современной французской эстетики / Н.Б. Маньковская. – М.: Искусство, 1985. – 208 с.
164. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.
165. Миттенцвай, В. Испытание нового метода (Бертольт Брехт) / В. Миттенцвай // Эстетические позиции. К марксистской литературной теории в ГДР: сб. ст. / пер. с нем.; вступ. ст. А.Л. Дымшица. – М.: Прогресс, 1973. – С. 69–105.
166. Миттенцвай, В. Полемические статьи о новом определении функции искусства (Фридрих Вольф) / В. Миттенцвай // Эстетические позиции. К марксистской литературной теории в ГДР: сб. ст. / пер. с нем.; вступ. ст. А.Л. Дымшица. – М.: Прогресс, 1973. – С. 267–308.
167. Михеева, А.Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско / А.Н. Михеева. – М.: Искусство, 1967. – 176 с.
168. Наумов, Н. «Носорог» Эжена Ионеско / Н. Наумов // Иностранная литература. – 1965. – №9. – С. 145–147.
169. Никольская, Т.Л. Авангард и окрестности / Т.Л. Никольская. – СПб.: Лимбах, 2002. – 819 с.
170. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
171. Палиевская, Д.М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Д.М. Палиевская; МГУ. – М., 1993. – 31 с.
172. Пикон, Г. Сюрреализм. 1919–1939 / Г. Пикон; пер. с фр. Ж. Петивера. – Париж: Bookking Intern., 1995. – 216 с.
173. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книж. Дом, 2001. – 1040 с.
174. Проблемы театральности: сб. науч. трудов / С.-Петербург. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова; редкол.: М.М. Молодцова [и др.]. – СПб., 1993. – 151 с.
175. Проскурникова, Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX века / Т.Б. Проскурникова. – СПб.: Алетейя, 2002. – 471 с.
176. Проскурникова, Т.Б. Французская антидрама (1950–60-е годы) / Т.Б. Проскурникова. – М.: Высш. шк., 1968. – 103 с.
177. Райнеке (Виноградова), Ю.С. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия) / Ю.С. Райнеке (Виноградова). – М., 2002. – 112 с.
178. Ратабыльская, Т. Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу / Т. Ратабыльская // Сучасная беларуская рэжысура: Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксте традыцый еўрапейскага тэатра: збор. мат. міжнар. навукова-творчай канф. (Гродна, 16–17 каст.); адказны рэд. Р.Б. Смольскі / Вучэб. дапаможнік для

- науч. устаноў культуры і мастацтва. – Мінск: Арты-Фэкс, 1998. – С. 170–185.
179. Ревзина, О.Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием) / О.Г. Ревзина, И.И. Ревзин // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 284 / Тартуский гос. ун-т – Тарту, 1971. – С. 232–254.
180. Ржевская, Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления: Методология и тенденции / Н.Ф. Ржевская. – М.: Наука, 1985. – 271 с.
181. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
182. Сануйе, М. Дада в Париже / М. Сануйе; пер. с фр. Н.Э. Звенигорской [и др.]. – М.: Ладомир, 1999. – 637 с.
183. Тайнен, К. На сцене и в кино / К. Тайнен; пер. с англ.; предисл. А. Аникста – М.: Прогресс, 1969. – 286 с.
184. Театр XX века. Закономерности развития / Гос. ин-т искусствознания; Б.И. Зингерман [и др.]; отв. ред. А.В. Бартошевич. – М.: Индрик, 2003. – 624 с.
185. Фокин, С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь / С.Л. Фокин. – СПб.: Алетейя, 1999. – 377 с.
186. Фрадкин, И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод / И.М. Фрадкин. – М.: Наука, 1965. – 374 с.
187. Французская литература 1945–1990 / Н.И. Балашов [и др.]; ИМЛИ РАН; редкол.: Н.И. Балашов, Т.В. Балашова, С.Н. Зенкин. – М.: Наследие, 1995. – 978 с.
188. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Сост., вступ. ст., коммент. Г. Косикова. – М.: ИГ «Прогресс», 2000. – 536 с.
189. Французский символизм: Драматургия и театр: Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма / сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. – СПб.: Гиперион, 2000. – 473 с.
190. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд; пер. с нем. – СПб.: Университет. книга, М.: АСТ, 1997. – 319 с.
191. Фрейд, З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд; пер. с нем.; послесл. В.Т. Кондрашенко. – Минск: Беларусь, 1991. – 604 с.
192. Фридман, М.В. Идеино-эстетические течения в румынской литературе XIX–XX вв.: к проблеме преемственности / М.В. Фридман. – М.: Наука, 1989. – 302 с.
193. Халипов, В.В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В.В. Халипов // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С. 235–240.
194. Халипов, В.В. Постмодернистские деконструкции «Гамлета» Шекспира в драматургии Т. Стоппарда: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / В.В. Халипов; БГУ. – Минск, 1997. – 117 л.

195. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / А.Б. Базилевский [и др.]; ИМЛИ РАН; редкол.: А.Б. Базилевский, Ю.Н. Гирин, А.М. Зверев [и др.]. – М., 2002. – 568 с.
196. Чакаре, В.О. Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г. Пинтера, Н.Ф. Симпсона: автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / В.О. Чакаре; ЛГУ. – Л., 1989. – 14 с.
197. Шабловская, И.В. Драма инакомыслия: Мрожек и Гавел / И.В. Шабловская // Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: рэцэпцыя, тыпалогія, кантакты / І.В. Шаблоўская; прадм. Г. Бутырчык. – Мінск: Радыёла-плюс, 2007. – С. 180–186.
198. Шаблоўская, І.В. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія / І.В. Шаблоўская // Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: рэцэпцыя, тыпалогія, кантакты / І.В. Шаблоўская; прадм. Г. Бутырчык. – Мінск: Радыёла-плюс, 2007. – С. 187–214.
199. Швыдкой, М.Е. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века / М.Е. Швыдкой. – М.: Текст, 1992. – 384 с.
200. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон; пер с фр. С.Б. Дубина – М.: НЛО, 2002. – 416 с.
201. Шервашидзе, В.В. Альбер Камю. Путь к роману «Посторонний» / В.В. Шервашидзе. – Сухуми: Алашара, 1988. – 179 с.
202. Шервашидзе, В.В. От романтизма к экзистенциализму (творчество А. Камю): автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / В.В. Шервашидзе; МГУ. – М., 1989. – 35 с.
203. Шкунаева, И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки / И.Д. Шкунаева. – М.: Искусство, 1973. – 447 с.
204. Шумахер, Э. Жизнь Брехта / Э. Шумахер; пер. с нем.; науч. ред. И.М. Фрадкина. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
205. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко, У. Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е. Костюкович. – М.: Книж. палата, 1989. – С. 427–467.
206. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Академ. проект, 2004. – 384 с.
207. Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
208. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
209. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. и предисл. В. Большакова. – М.: Академ. проект; Парадигма, 2005. – 224 с.
210. Якимович, Т.К. Французская драматургия и театр современной Франции / Т.К. Якимович. – Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1968. – 303 с.
211. Якимович, Т.К. Французская драматургия на рубеже 1960–70-х годов / Т.К. Якимович. – Киев: Вища шк., 1973. – 256 с.
212. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.



213. Abastado, C. Ionesco / C. Abastado. – Paris: Bordas, coll. "Présences littéraires", 1971. – 286 p.
214. Abirached, R. La crise du personnage dans le théâtre moderne / R. Abirached. – Paris: Gallimard, 1996. – 506 p.
215. Angremy, A. Nathalie Sarraute / A. Angrémy. – Paris: ADPF, 1996. – 76 p.
216. Artaud, A. Le théâtre et son double / A. Artaud. – Paris: Gallimard, 1964. – 252 p.
217. Astier, P. La crise du roman français et le nouveau réalisme (Essai de synthèse sur les nouveaux romans) / P. Astier. – Paris: Nouv. éd-s Debresse, coll. "Présences contemporaines", 1968. – 347 p.
218. Baciú, M. Le sentiment de la mort dans l'œuvre d'Eugène Ionesco. Thèse de doctorat d'université / M. Baciú. – Strasbourg, 1970. – 406 p.
219. Bair, D. Samuel Beckett / D. Bair. – New-York: Summit Books, 1990. – P. XXIII–736.
220. Barnes, H. The Literature of Possibility. A Study in Humanistic Existentialism / H. Barnes. – Lincoln: Nebraska Univ. Press, 1959. – 402 p.
221. Béhar, H. Le théâtre dada et surréaliste / H. Béhar. – Paris: Gallimard, 1979. – 444 p.
222. Beigbeder, M. Le théâtre en France depuis la Libération / M. Beigbeder. – Paris: Bordas, 1959. – 258 p.
223. Benmussa, S. Ionesco. Textes et propos de Ionesco, témoignages, bibliographie / S. Benmussa. – Paris: Seghers, 1966. – 192 p.
224. Beyen, R. Ionesco ou le sens de la contradiction / R. Beyen. – Tournai: la Renaissance du livre, 2001. – 85 p.
225. Bigot, M. "La Cantatrice chauve" et "La Leçon" d'Eugène Ionesco / M. Bigot, M.-F. Savéan. – Paris: Gallimard, 1991. – 246 p.
226. Bradesco, F. Le monde étrange d'Eugène Ionesco / F. Bradesco. – Paris: Promotion et Ed-n, 1967. – 195 p.
227. Casanova, P. Beckett l'abstracteur: l'anatomie d'une révolution littéraire / P. Casanova. – Paris: Seuil, 1997. – 170 p.
228. Chaigne, L. Vies et œuvres d'écrivains. 4. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, J. Anouilh, A. Malraux, G. Marcel, Ch. du Bos / L. Chaigne. – Paris: F. Lanore, 1954. – 288 p.
229. Coe, R.N. Ionesco. A Study of his Plays. New, revised and enlarged ed-n / R.N. Coe. – London: Methuen, 1971. – 206 p.
230. Corvin, M. Le théâtre nouveau en France / M. Corvin. – Paris: Presses Univ. de France, 1963. – 128 p.
231. Les Critiques de notre temps et Ionesco / Présentation par R. Laubreaux. – Paris: Garnier, 1973. – 187 p.
232. Domenach, J.-M. Le retour du tragique / J.-M. Domenach. – Paris: Seuil, 1973 – 296 p.
233. Donnard, J.-H. Ionesco dramaturge ou l'Artisan et le Démon / J.-H. Donnard. – Paris: Lettres mod., 1966. – 195 p.
234. Dort, B. Théâtres / B. Dort. – Paris: Seuil, 1986. – 296 p.
235. Durozoi, G. Beckett / G. Durozoi. – Paris–Montréal: Bordas, coll. "Présence littéraire", 1972. – 242 p.

236. Esslin, M. Brecht: the Man and his Work / M. Esslin. – New-York: Norton, 1974. – P. XIX–379.
237. Esslin, M. Théâtre de l'absurde / M. Esslin. – Paris: Buchet/Chastel, 1977. – 456 p.
238. Féal, G. Ionesco, un théâtre onirique / G. Féal. – Paris: Imago, 2001. – 262 p.
239. Gros, B. Le Roi se meurt de Ionesco: analyse critique / B. Gros. – Paris: Hatier, coll. "Profil d'une œuvre", 1972. – 79 p.
240. Grossvogel, D. Four Playwrights and a Postscript: Brecht, Ionesco, Beckett, Genet / D. Grossvogel. – Westport: Greenwood Press, 1975. – P. XVIII–209.
241. Guicharnaud, J. Modern French Theatre from Giraudoux to Genet / J. Guicharnaud. – New-Haven: Yale Univ. Press, 1967. – P. IX–383.
242. Hamdan, A. Ionescu avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme / A. Hamdan. – Berne: Peter Lang, 1993. – 285–[42] p.
243. Hubert, M.-C. Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco, Beckett, Adamov / M.-C. Hubert. – Paris: Corti, 1987. – 296 p.
244. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – New-York– London: Routledge, 2000. – P. XIII–268.
245. Ionesco. Situation et perspectives: colloque / Centre culturel international de Cerisy-La-Salle; sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois. – Paris: Belfond, 1980. – 284 p.
246. Jacobson, R. Huit questions de poétique / R. Jacobson. – Paris: Seuil, 1977. – 189 p.
247. Jacquart, E. Rhinocéros d'Eugène Ionesco / E. Jacquart. – Paris: Gallimard, 1995. – 198 p.
248. Jacquart, E. Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov / E. Jacquart. – Paris: Gallimard, 1998. – 311 p.
249. Janvier, L. Une parole exigeante. Le Nouveau Roman / L. Janvier. – Paris: Ed-s de Minuit, 1964. – 187 p.
250. Jones, R.E. The Alienated Hero in Modern French Drama / R.E. Jones. – Athens (USA): Univ. of Georgia Press, 1962. – 137 p.
251. Lamont, R.C. Ionesco's Imperatives: the Politics of Culture / R.C. Lamont. – Ann Arbor: Univer. of Michigan Press, 1993. – 328 p.
252. Lamont, R.C. The Proliferation of Matter in Ionesco's Plays / R.C. Lamont // L'esprit créateur. – 1962. – №4. – P. 189–197.
253. Lebesque, M. Camus par lui-même / M. Lebesque. – Paris: Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1977. – 190 p.
254. Lioure, M. La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco / M. Liouore // L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain: actes du Colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg et la Société d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, avril 1972, Strasbourg; textes recueillis et présentés par P. Vernois. – Paris: Klincksieck, 1974. – P. 135–158.
255. Littérature française. Les Genres. – Paris: Bordas, 1985. – 416 p.

256. Lodge, D. *The Novelist at the Crossroads* / D. Lodge // *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*; ed. by M. Bradbury. – Glasgow: Collins, 1971. – P. 79–110.
257. Mary, A. *Gabriel Marcel et le théâtre* / A. Mary // [Electronic resource] – Mode of access: <http://theses.enc.sorbonne.fr/document36.html> – Date of access: 01.10.2007.
258. Mélése, P. *Arthur Adamov: textes d'Arthur Adamov, points de vue critiques, témoignages, chronologies* / P. Mélése – Paris: Seghers, 1973. – 191 p.
259. Mignon, P.-L. *Panorama du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle* / P.-L. Mignon. – Paris: Gallimard, 1978. – 377 p.
260. Nadeau, M. *Roman français depuis la guerre* / M. Nadeau. – Paris: Gallimard, 1963. – 252 p.
261. Olsen, S. *L'essentialisme est un mysticisme. Thèse de l'université de Århus, Danemark, 1977* / S. Olsen // [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.ionesco.org/these.htm>. – Date of access: 04.06.2007.
262. Pavis, P. *Problèmes de sémiologie théâtrale* / P. Pavis. – Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976. – 169 p.
263. Pavis, P. *Le théâtre au croisement des cultures* / P. Pavis. – Paris: Corti, 1990. – 228 p.
264. Pavis, P. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène* / P. Pavis. – Villeneuve-d'Ascq: Presses univ. du Septentrion, 2000. – 475 p.
265. Plazy, G. *Eugène Ionesco: le rire et l'espérance. Une biographie* / G. Plazy. – Paris: Julliard, 1994. – 299 p.
266. *Les Pouvoirs du théâtre: essais pour B. Dort* / Textes réunis et présentés par J.-P. Sarrazac. – Paris: Ed-s théâtrales, 1994. – 343 p.
267. Pronko, L.C. *Avant-garde: the Experimental Theater in France* / L.C. Pronko. – Berkeley: Univ. of California Press, 1962. – 225 p.
268. Pronko, L.C. *Eugène Ionesco* / L.C. Pronko. – New-York–London: Columbia Univ. Press, 1965. – 47 p.
269. Pruner, M. *Les théâtres de l'absurde* / M. Pruner. – Paris: Nathan, 2003. – P.VI–154.
270. Roberts, P. *Ionesco, Paroxysme, Prolifération* / P. Roberts // *The Psychology of Tragic Drama*. – London–Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. – P. 10–126.
271. Sénart, P. *Ionesco* / P. Sénart. – Paris: Ed-s univ., coll. "Classiques du XX<sup>e</sup> siècle", 1966. – 127 p.
272. Serreau, G. *Histoire du "nouveau théâtre"* / G. Serreau. – Paris: Gallimard, 1966. – 190 p.
273. Simon, A. *Les signes et les songes: essai sur le théâtre et la fête* / A. Simon. – Paris: Seuil, 1976. – 283 p.
274. Styan, J.L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy* / J.L. Styan. – London: Cambridge Univ. Press, 1968. – P. VIII–311.
275. Surer, P. *Le théâtre français contemporain* / P. Surer. – Paris: SEDES, 1964. – 516 p.
276. Tarrab, G. *Ionesco à cœur ouvert* / G. Tarrab. – Montréal: le Cercle du livre de France, 1970. – 121 p.

277. Le Théâtre en France: en 2 vol. / sous la direction de J. de Jomaron. – Paris: A. Colin, 1992. – V. 2: De la Révolution à nos jours. – 1992 – 614 p.
278. Tobi, S. Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu / S. Tobi. – Paris: Gallimard, 1973. – 218 p.
279. Todd, O. Albert Camus: une vie / O. Todd. – Paris: Gallimard, 1996. – 855 p.
280. Ubersfeld, A. Lire le théâtre / A. Ubersfeld. – Paris: Belin, 1998. – 237 p.
281. Van Rossum-Guyon, F. Critique du roman: essai sur "La Modification" de Michel Butor / F. Van Rossum-Guyon. – Paris: Gallimard, 1970. – 306 p.
282. Vernois, P. La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco / P. Vernois. – Paris: Klincksieck, 1991. – 382 p.
283. Vulliard, C. Etude sur "En attendant Godot" de Samuel Beckett / C. Vulliard. – Paris: Ellipses, 1998. – 94 p.
284. Wellwarth, G.E. The Theatre of Protest and Paradox. Developments in the Avant-garde Drama / G.E. Wellwarth. – New-York: New-York Univ. Press, 1964. – 315 p.
285. XX<sup>e</sup> siècle. Les grands auteurs français. – Paris: Bordas, coll. A. Lagarde et L. Michard "Textes et littérature", 1962. – 640 p.