

УДК 82.09 (44) (82-2)

**УРОКИ В КОЛЛЕЖЕ ПАТАФИЗИКИ: АДАПТАЦИЯ НАСЛЕДИЯ А. ЖАРРИ
В ДРАМАТУРГИИ Э. ИОНЕСКО****Д.А. КОНДАКОВ***(Полоцкий государственный университет)*

Рассмотрена взаимосвязь творчества Альфреда Жарри и Эжена Ионеско. На основе анализа делается вывод о неоднозначном восприятии Э. Ионеско опыта своего предшественника, отказе драматурга-абсурдиста от внутренней замкнутости произведений, от эпатажа в пользу художественного осмысления темы метафизического мирового единства.

Ахрас: Что-то я не пойму.
Что это еще за патифизика такая?

А. Жарри. Убю рогоносец

Всякое исследование художественных особенностей французского нереалистического и нетрадиционного театра прошлого столетия (будь то драма дада, сюрреализма, авангардная драма межвоенной эпохи или «антидрама» 50-х годов XX ст.) начинается с упоминания о влиянии автора нашумевшей пьесы «Убю король» (1896) Альфреда Жарри (1873 - 1907). Е.Д. Гальцова называет этого писателя «учителем сюрреалистов» [1, с. 8]. М. Эслин указывает на него как на одного из зачинателей традиции «абсурда» в европейской литературе [2, с. 335 - 339]. Правомерность подобных сравнений в целом не подлежит сомнению. Однако творчество самого Жарри рубежа XIX - XX веков в отечественном литературоведении в должной мере пока не исследовано. Первым и единственным на данный момент русскоязычным изданием, дающим широкое представление о творчестве основателя патифизики, является книга переводов его произведений с подробными комментариями С.Б. Дубина и послесловием Г.К. Косикова [3]. Поэтому тезис о преемственности во французской авангардной драме нуждается в дальнейшей конкретизации.

В данной связи возникает новый аспект проблемы. Если А. Бретон, А. Арто и Т. Тцара в своих публичных выступлениях и художественных произведениях открыто признавали свой долг перед Жарри, то ни один из основоположников «нового театра» не упоминает произведения создателя ставшего бессмертным образа Папаши Убю в качестве художественного ориентира. В первую очередь речь идет об Эжене Ионеско, поскольку именно его имя наиболее часто возникает в монографии М. Эслина «Театр абсурда» в контексте параллелей между театральным авангардом начала минувшего века и «антитеатром». К этому обязывает действительное членство Ионеско с 1951-го по 1973 - 74 годы в Коллеже Патафизики, неформальном литературно-художественном объединении, созданном в 1948 году Эммануэлем Пайе и Мишелем Сайе в память о традициях Альфреда Жарри и в духе их продолжения и развития¹. В журналах этого общества впервые печатались многие пьесы драматурга-новатора, сам он «за особые заслуги в деле развития патифизики» добился звания «трансцендентного Сатрапа», войдя в один ряд с такими мэтрами, как Б. Виан, Ж. Превер, Р. Кено, М. Лейрис, М. Дюшан, Ман Рэй и другими.

Все же этот пусть и важный, но единичный факт не дает права безоговорочно называть Ионеско последователем Жарри, тем более что Коллеж Патафизики объединял творцов с общими взглядами на искусство и различными стилистическими предпочтениями и художественными манерами. Поэтому целью данной статьи является одновременно тщательное прояснение художественных особенностей и характера литературного наследия Альфреда Жарри и выявление способов его творческой обработки в драматургии члена Французской Академии. Следует прежде всего обратиться к определению патифизики - псевдонауки, вымышленной Жарри и его однокашниками во времена учебы в лицее города Ренна, а на самом деле эстетической платформы 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, патифизика» (1898, опубликован посмертно в 1911). Из достаточно очевидной этимологии слова (патифизика от французского глагола *épater*, эпатировать; сам Жарри саркастически замечал, что термин нужно писать «во избежание каламбуров» с апострофом: *'pataphysique* [3, с. 274]) проистекают отнюдь не все его смыслы. Вводя данное понятие, автор умышленно дает путаную дефиницию: «патифизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что

¹ Существует еще совпадение, связывающее Жарри и Ионеско. Последний с 1949-го по 1960-й годы проживал в Париже по улице, носящей имя Клода Терраса - композитора и близкого друга Жарри, тесно сотрудничавшего с ним в рамках проекта театра Марионеток (1898 - 1905).

пребывающими лишь в потенции» [3, с. 274 - 275]. Несколько ранее он, словно бы походя, между делом и помимо воли, оговаривается 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» [3, 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 Альфреда Жарри. - Д К) [3, с. 336, 349]. Таким образом, патафизика становится эстетически оригинальным оформлением традиционного метафизического мировоззрения, основанного на единстве противоположностей, парадоксальности и постоянном колорватии определенных категорий посредством самоотрицания и последующего возрождения. Схожим образом концепция Жарри трактуется также некоторыми французскими литературоведами: «Патафизика - тщательно продуманная система тотального разрушения и восстановления в *необычном состоянии*» (*insolite* - выделено мной. Здесь и далее переводы с французского языка выполнены автором статьи. - Д. К) [4, с. 76]. Приняв данный постулат, легче объяснять запутанную и туманную символику произведений Жарри. В первой пьесе цикла Папаша Убю «Убю король» (1896) главный персонаж предстает в маске кровожадного и обуянного жаждой власти грубого чудовища, а уже в следующей драме «Убю закованный» становится полной противоположностью, готов 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 такими людьми можно легко научиться манипулировать, достаточно 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. Единство противоположностей - доминанта творчества французского драматурга второй половины XX века. С утверждения данной концепции Ионеско начинается путь в литературе сборником эссе «Нет» на румынском языке (1934, переведен на французский язык в 1986). 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 пьесе «Носорог» высвечивается проблемное сопresутствие 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» [3, с. 133].

Ионеско, разрабатывая специфический «прием абсурда», также стремится создать несколько вариантов прочтения образов в своих произведениях, в чем открыто признается в эссе и интервью: «На самом деле, когда я создавал эту пьесу («Лысая певица»). — Д. К), а затем и последующие, у меня не было в начале одного «намерения», а было множество наполовину осознанных, наполовину неосознанных намерений» [7, с. 230]. 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» [5, с. 254]. Тогда становится понятно, почему можно сблизить образы карикатурного Папаша 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. Новая поэтика и эстетика неизбежно ведет к отрицанию прошлого художествен-

ного 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. Единственной 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» (1954, впервые была опубликована в «Журнале Коллежа Патафизики» в 1958 году), где изначальная заданность решения извечной 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 своему произведению [8, с. 229].

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, о котором писал М.М. Бахтин в применении к творчеству Франсуа 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» [9, с. 534 - 535]. Разрушение догм и единичных смыслов становится для Жарри и Ионеско не актом банального нигилизма, но системным поиском новой художественной семантики, свежих форм выражения, создания все той же множественности интерпретаций образов и сюжетов. Отказ от традиционных форм выражения логично приводит к отказу от всякого морализаторства и дидактизма. Изначально Папаша Убю - это коллективная карикатура на учителя математики реннского лица, где обучался Жарри. Школьная шалость разрастается 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 чрезвычайно комично. Стремившийся к многочисленным вариантам прочтения своих произведений Жарри при всей эстетической значимости патафизики безусловно жаждал также высмеять в романе ученого, носителя точного и неоспоримого знания. В данном контексте обычно глубоко скрытые интенции наследия Жарри в творчестве Эжена Ионеско оказываются на поверхности. В сборнике «Нет» интермедия из второй части книги, озаглавленная «Клевер с четырьмя листьями», выводит на сцену четверых ученых-логиков, при помощи языка формальной логики пытающихся выяснить, какова доля клевера с четырьмя листьями в общей массе растения. Спор, подогреваемый упрямством и самоуверенностью, перерастает в конфликт и достигает планетарных масштабов. В этом сюжете усматриваются не только мотивы абсурдности всякого последовательного рассуждения, кризис описания мира средствами формальной логики, кризис выражения языка как средства общения, апокалипсические мотивы и страх смерти, но и неприятие дидактического дискурса, постоянно вырождающегося в психологическое и идеологическое насилие над личностью. В пьесе «Урок» данная парадигма доводится до логического завершения - физического уничтожения несогласных. Учитель, запутавшийся в собственных рассуждениях, приходит в ярость и убивает ученицу. Трагикомический образ учителя, доктора, профессора, логика, чьи знания не несут ни добра, ни пользы, часто встречается в других пьесах и скетчах Ионеско разных лет: «Учитель» (1951), «Экспромт в квартале Альма» (1955) «Носорог» (1959), «Пробел» (1965), «Игры в резную» (1969), «Человек с чемоданами» (1975).

Проблема традиции в искусстве, остро стоявшая перед Жарри и Ионеско и осмысленная ими в сходном ключе в художественных произведениях, одинаково выражается обоими писателями также в открытой форме публицистических заметок и выступлений. Создатель Папаши Убю в статье «О чем думаешь в театре» (1897) рассуждает о вечной смене литературных пристрастий и течений и весьма оптимистично и смело отводит также самому себе достойное место наравне с классиками в этом вечном круговороте идей [3, с. 149 - 150]. Через 61 год Эжен Ионеско в очерке-рассуждении о проблемах авангардного искусства замечает: «Так вот что такое авангард: это театр, который готовит другой театр, на этот раз - окончательный. Но нет ничего окончательного, все - лишь этап; сама наша жизнь в сущности своей переходный период: все в ней одновременно завершение одного и предвестник другого» [7, с. 93]. Таким образом, выстраивается линия преемственности традиций авангардного театра в конце XIX - XX веке от Жарри до Ионеско. Важным звеном между двумя писателями, фигурой, помогающей понять значительные различия в эстетических концепциях начала прошлого столетия и его второй половины, является Антонен Арто. Этот режиссер и теоретик нереалистического театра, создавший в 1926 году «театр Альфред Жарри» в память о предшественнике, разработал на основе патафизики теорию театра жестокости. Ее основной постулат зиждется на понятии насилия, гипертрофированной жестокости, немотивированной агрессии: то, что по-французски можно назвать *insolite* (необычное, непривычное) - вторая важ-

ная составляющая любого патафизического акта, наряду с разрушением. Смысл подобных поступков Арто объясняет 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. 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, которой следовало бы противопоставить способность идентифицировать свои мысли со своими поступками» [10, с. 13]. Анти-теза «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. Таковым был Папаша Убю, на узнавании зрителями себя в одном из персонажей построен финал пьесы Ионеско «Картина». Акт идентификации связан в рамках нетрадиционной театральной эстетики с намерением вызвать у зрителя сильные эмоции и переживания, переходящие в возмущение. Но Жарри и Арто остались заложниками эпатажа, демонстративного несогласия со всеми и вся, их произведения и сценические постановки постоянно превращались в скандалы и оборачивались провалами. Ионеско, дебютировав на парижской сцене провокационной пьесой «Лысая певица», постепенно стал отказываться от провокационных сценических эффектов в пользу новых способов воздействия на зрителя, поиску которых посвящен весь поздний период его творчества с 1961-го по 1981-й год.

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 авангардистов начала XX века, в частности для творчества Альфреда Жарри. Герметичность его текстов остается неизменной с эпохи первых лицейских набросков к пьесам о Папаше Убю вплоть до поздних романов. Жеста о Убю отличается тем, что 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 растет над собой, изменяется, оставаясь верным своей сущности отважного, но беспомощного одинокого борца с абсурдным окружающим миром. В пьесах «Бескорыстный убийца» (1958) и «Носорог» это еще жертва бессмысленной и безликой силы, которой ему нечего противопоставить и ответить. В пьесе 1962 года «Воздушный пешеход» Беранже становится писателем, который мучительно ищет свое призвание, свое сообщение для людей. «Король умирает» (1963) - итог этих поисков. Король Беранже находит парадоксальный способ преодоления страха небытия через умирание, инициацию в пустоту смерти.

Замеченные различия в художественной концепции Альфреда Жарри и Эжена Ионеско оказываются весьма существенными для понимания характера эволюции авангардного театра во Франции на протяжении прошлого столетия. Если Жарри в своем стремлении быть услышанным так и остался непонятым, то его последователь, восприняв идеи единства противоположностей, множественности интерпретаций, отрицания дидактизма и морализаторства, сумел добиться мирового признания, сделать авангардный театр частью мирового художественного наследия, отказавшись от пагубной герметичности текстов, неподвижности поэтики, тотального нигилизма и нарочитой скандальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальцова Е.Д. Французская сюрреалистическая драма 1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - М.: МГУ, 1993. - 24 с.
2. Esslin M. Théâtre de l'absurde. - P.: Buchet/Chastel, 1977. - 456 p.
3. Жарри А. «Убю король» и другие произведения: пьесы, романы, эссе / Сост. и послесл. Г. Косикова; Коммент. С. Дубина. - М.: Б.С.Г. - ПРЕСС, 2002. - 603 с.
4. XX^e siècle. Les grands auteurs français. Collection A. Lagarde & L. Michard «Textes et littérature». - P.: Bordas, 1962. - 640 p.
5. Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием) // Ученые записки Тартуского университета, 1971. Вып. 284-й. - С. 232-254.
6. Шаблбская И.В. Драма абсурду у славянских літаратурах 'еуропейскіопыт. Паэтыка. Тыпалогія. - Мн.: Белдзяржуніверсітэт 1998. - 20 с.
7. Ionesco E. Notes et contre-notes. - P.: Gallimard, 1963. - 371 p.
8. Ionesco E. Théâtre III. - P.: Gallimard, 1963. - 310 p.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990. - С. 526 - 536.
10. Artaud A. Le theatre et son double. - P.: Gallimard, 1964. - 252 p.