

УДК 821.133.1

**«АНТИТЕАТР» Э. ИОНЕСКО И «НОВЫЙ РОМАН»:
ПУТИ НЕОАВАНГАРДИЗМА**

*Д.А. КОНДАКОВ
(Полоцкий государственный университет)*

Историческое движение французского литературного неоавангардизма («антитеатр» Э. Ионеско и «новый роман») рассматривается с точки зрения общности эстетических и мировоззренческих установок. Делается вывод о том, что художественные находки упомянутых писателей являются одновременно продолжением традиций авангардизма начала XX века и переходом к поэтике постмодернизма.

«...обратить взор свой, сосредоточить на некоем внутреннем видении
сулящем больше покоя чем мышьяная суетня жизни,
на реальности более реальной чем действительность,
и Блюм спросил тогда что в сущности может быть более реальным
чем уверенность в том, что сдохнешь?»¹

Симон К. «Дороги Фландрии»

Период после второй мировой войны во французской изящной словесности известен не только как пик популярности «ангажированной» литературы (литература Сопротивления, экзистенциализм), но также отмечен деятельностью двух крупных неоавангардистских течений - речь идет об «антитеатре» («новом театре») и «новом романе». Указанные направления привычно объединяют под общим обозначением «неоавангардизм», исходя из их хронологических рамок и экспериментального характера: «Подобно антидраме, отвергнувшей сам принцип «хорошо сделанной пьесы», «новый роман» двигался «от противоположного», поставив под сомнение кардинальные принципы, на которых держалась традиционная проза» (А.Ф. Строев) [1, с. 395]. Но поскольку сама поэтика неоавангардизма остается пока не до конца изученной, возникает необходимость выявить стилистические черты, сближающие авторов, работавших в разных жанрах. Данная статья является попыткой прояснить художественное своеобразие литературного французского неоавангардизма на примере сопоставления творчества ярких представителей «нового романа» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, К. Симон, М. Бютор) и самого выдающегося, наиболее последовательного выразителя идей «антитеатра» Э. Ионеско.

Общность эстетического и историко-литературного контекста в отношении упомянутых авторов 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 всеохватной моды на «новое искусство». Э. Ионеско, еще находясь в Румынии, пишет близкие по тональности, стилистике и структуре своим «абсурдистским» пьесам сатирические книги эссе о природе литературы и театра («Нет», 1934; «Трагическая и гротескная жизнь Виктора Гюго», 1935 - 1936); публицистические статьи. Дебютный роман Н. Саррот «Тропизмы», давший название художественному методу писательницы, вышел в свет в 1939 году. Свое первое произведение «Цареубийца» А. Роб-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, т.е. являются в полном смысле слова авангардом послевоенной литературы во Франции.

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»² [2, 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» [3, с. 293 -294].

¹ В эпиграфе сохранена авторская пунктуация — Д. К.

² В оригинале Роб-Грийе употребляет слово “parodie”, которое в данном высказывании может иметь два равноправных значения - пародия (семантически основное) и подделка (контекстуальное).

Полное отвержение традиционных основ становится творческим кредо неоавангардистов. Из ключевого триединства литературного произведения «автор - персонаж - читатель (зритель)» изымается центральное звено, привычный типизированный герой, и автор вступает в прямой диалог с читателем («Лысая певичка» 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 романа¹, сфокусированного на судьбе личности, - растерянность европейца, выброшенного на бильярдное поле Истории, обезличенного, отчужденного, утратившего веру в возможность воздействовать на мир и собственную судьбу» (Л.А. Зонина) [4, 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 драматической) и отказ от психологизма, т.е. от психологии как мотивации поступков персонажей.

В «антидрамах» Ионеско, в частности в знаменитом «цикле Беранже», гипертрофированные, доминирующие над диалогом монологи главного персонажа 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 под вопрос: «Персонажем становится самое отсутствие, персонажем становится буря, в персонаж превращается непостижимая сила, персонажем становится молчание, персонажем является небытие» (Ионеско) [5, 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 «стремлении к открытости второй степени, к неоднозначности и неопределенности, выражающейся в созерцании *обретенного порядка*» (курсив Эко — Д. К.) [6, 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».

По всей вероятности истоки общего созидательного художественного приема у неоавангардистов следует искать в творчестве их предшественников - авангардистов начала XX века. Цюрихские дадаисты восхищались находками живописи кубистов, принимали 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» [7, с. 65].

Установка на уничтожение художественной иллюзии, «разлом» поверхности и взгляд на предметы и людей изнутри созидющего сознания остается актуальной для неоавангардистов и через пятьдесят лет. Так, в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте» описание комнаты превращается в кубистское полотно: предметы обстановки сводятся до неправильных своих геометрических 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» [8, с. 278, 279].

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 - «бесформенная, кургузая, грубо отесанная» статуэтка, для одной

¹ С полным правом можно добавить «ухода от пьесы».

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 язык¹ (пьесы «Лысая певица», «Урок»), 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» (нарастание). Его суть заключается в стремительном размножении и увеличении предметов в размерах, заполнения ими пространства сцены вплоть до полной невозможности дальнейшего развития сюжета и духовной либо физической смерти персонажей. При этом сами предметы оказываются неестественно крупными, гипертрофированными: в скетче «Новый жилец» огромные предметы мебели заполняют не только комнату, но и весь Париж, в комедии «Амедей, или Как от него избавиться» постоянно увеличивается в размерах труп.

К. Симон применяет подобный прием в рамках прозаического повествования. В романе «Дороги Фландрии» бесконечные перечисления жокейских камзолов и прочих атрибутов выезда доводит 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 будущем 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» [10, 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 заключено в том, что он располагает в метонимическом порядке романного описания метафорический по природе своей материал» [11, 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 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 с ними прямой причинно-следственной связи и ускользают от формально-логического упорядочивания, имеют тенденцию к повторению. Подобно этому, Роб-Грийе «в пространственно-временном континууме располагает по горизонтали вертикальное отношение, объединяющее различные варианты одной темы» [11, 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 означаемым и означающим уже нет пересечения: его измерение - вертикальное» [12, с. 10]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что «антитеатр» и «новый роман», являясь составляющими движения литературного неоавангарда, указывают путь нетрадиционных феноменов искусства от модернизма к постмодернизму, не сливаясь ни с одним из магистральных художественных направлений прошлого столетия. 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.

Однако сам французский неоавангардизм не был согласованным и монолитным движением. Равно как термин «новый роман» представлял собой условное обозначение для неопределенного количества пи-

¹ Ср. с высказыванием К. Симона, знакового для всего «нового романа»: «Писатель подчиняется лишь одному богу-языку» [цит. по 9, с. 156].

сателей 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» (А.Ф. Строев) [1, 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 также в центре внимания неоавангардистов: «Имеет ли реальность смысл? Современный художник не может ответить на этот вопрос: он ничего не знает. Единственное он может сказать, что эта реальность, возможно, обретет смысл после его ухода, то есть когда произведение¹ будет окончено» (А. Роб-Грийе) [2, с. 469]. Значит, неоавангардизм в итоге предстает не как разрушительная сила, но как попытка создания *порядка, формы* из хаоса мира и его «непроницаемых» символов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Французская литература 1945 -1990. - М.: Наследие, 1995. - 978 с.
2. Манифесты французской литературы: Сборник / Сост. Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова. - М.: Прогресс, 1981.-688 с.
3. Ionesco E. Notes et contre-notes. P.: Gallimard, 2000. - 371 p.
4. Зонина Л.А. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов 1960 - 70-х годов. - М.: Художественная литература, 1984. -263 с.
5. Ионеско Э. Противоядия. - М.: Прогресс, Литера, 1992. - 310 с.
6. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. - СПб.: Академический проект, 2004. - 384 с.
7. Альманах Дада. - М.: Г идея, 2000. - 205 с.
8. Бютор М. Изменение, Роб-Грийе А. В лабиринте, и др. - М.: Художественная литература, 1983. - 671 с.
9. Маньковская Н.Б. Художник и общество. Критический анализ концепций современной французской эстетики. - М.: Искусство, 1985. - 208 с.
10. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. - М.: Прогресс, 2000. - 536 с.
11. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. Т. 1. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - 472 с.
12. Как всегда - об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., вступ. ст., пер. и коммент. С. Исаева. - М.: ТПФ «Союзтеатр», ГИТИС, 1992. - 288 с.

¹ Здесь вновь возникает метонимическая языковая игра: Роб-Грийе использует форму слова “Роеувге” в женском роде (“une oeuvge”), которое обозначает «произведение». Однако употребленное с артиклем мужского рода - “un oeuvge” - оно приобретает значение «творчество». Данная разница отражается лишь на письме, фонетически она отсутствует.