

УДК 821.133.1

## ОПЫТ ТРАНСФОРМАЦИИ НОВЕЛЛ В ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ИОНЕСКО

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

*Рассматривается опыт французского драматурга Эжена Ионеско по переработке собственных прозаических текстов в произведения для театра. В результате сопоставительного анализа драм и новелл раскрываются значимые особенности стиля Ионеско, характер жанровых преобразований, делаются выводы о близости эстетических и литературных установок автора творческим позициям ведущих деятелей модернистского искусства первой половины прошлого века.*

В литературной практике XX в. достаточно часто встречаются случаи обращения авторов к собственным прозаическим текстам для создания на основе их сюжетов драматических произведений. Во французской литературе прошлого столетия можно найти несколько подобных опытов. Среди них, к примеру, роман Альбера Камю «Чума» (1947) и его аналог, пьеса «Осадное положение» (1948); романы Маргарит Дюра «Модерато кантабиле» (1957) и «Сквер» (1962) и соответствующие им киносценарий «Модерато кантабиле» (1960) и драма «Сквер» (1965). Однако в данном контексте больший интерес вызывает художественная практика драматурга нереалистического направления Эжена Ионеско. Всем его значительным пьесам середины 50-х - начала 60-х годов прошлого столетия предшествовали новеллы-наброски.

В отличие от разового обращения к трансформации романа в драматическое произведение Камю или эволюции М. Дюра от романной прозы к сценографии и кинематографии и сопутствовавший этому процессу перенос разработанных сюжетов в новые жанровые рамки, опыт Э. Ионеско по «превращению» небольших новелл в драмы выглядит более оригинальным. Уже зарекомендовав себя театральным деятелем, он с 1953 г. начинает писать короткие рассказы, которые затем становятся полноценными произведениями для театра.

Чтобы точнее представить характер новаций Ионеско в драматургии и ее историко-литературные связи, а также выявить особенности прозы автора и ее место в его творчестве сопоставим новеллы «Жертва долга» (1952), «Орифламма» (1954), «Фотография полковника» (1955), «Носорог» (1957), «Воздушный пешеход» (1961) из сборника «Фотография полковника» (1962) и соответствующие им драматические произведения «Жертвы долга» (1953), «Амедей, или Как от него избавиться» (1954), «Бескорыстный убийца» (1957), «Носорог» (1959), «Воздушный пешеход» (1962). За исключением «Носорога», все остальные прозаические тексты не позволяют предугадать их сценическую редакцию. Они заключают в себе те же темы и мотивы, что и пьесы, однако в них, по выражению известного комментатора французского театрального авангарда И.Б. Дюшена, «мало «красок», тогда как пьесы «красочны всеми оттенками нежности, юмора, иронии, сарказма, отчего и самые умозрительные пассажи прозаика получают неожиданное воплощение» [1, с. 418].

В самом деле, сюжеты новелл без сопоставления с драмами трудно поддаются изложению и трактовке; идеи, заложенные в них, кажутся абсолютно умозрительными. Тем не менее, некоторые ситуации, созданные посредством прозы, ярче и точнее выражают мысли, заложенные автором в текст. Например, в первой по времени создания новелле «Жертва долга» трудным для объяснения является диалог между главным героем, от лица которого ведется повествование, и полицейским, ведущим расследование. Представитель власти заставляет повествователя в поисках некоего Маллу отправиться в путешествие по собственной памяти. При этом главный герой новеллы удивительным образом обнаруживает полицейского в своем внутреннем мире: «Ого! Вы теперь оказались в моих воспоминаниях!» [2, с. 67]. 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» [2, с. 67].

Как видно из процитированного отрывка, действие в новелле балансирует на грани реального и ирреального, «объективного» мира (возьмем в кавычки данное понятие по причинам, которые будут разъяснены далее) и мира восприятия действительности главного героя. Парадоксальная игра с реальностью продолжается в новелле на уровне одной из форм выражения воспринимаемых человеком чувственных образов - на уровне языка. Диалог между полицейским и главным героем происходит посредством телепатии, т.е. 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» [2, с. 67 - 69]. Более того, способным к

<sup>1</sup>Здесь и далее цитаты из новелл и драм Ионеско приводятся в переводе автора статьи.

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 таким же образом в пьесе «Жертвы долга» 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, когда Полицейский и Мадлен одновременно общаются друг с другом и с погруженным в некое подобие гипноза Шубером, присутствуют в квартире Шубера и в его воспоминаниях.

Подобную игру с языком как средством выражения мысли можно обнаружить также в других новеллах-набросках и их драматических вариантах. В новелле «Фотография полковника» воспроизводится сюжетная коллизия, которая встречалась уже в «Жертве долга»: полицейский оказывается способным проникать в мысли главного героя-повествователя. «Все мое естество вознегодовало от этого поступка. Я считаю, что та страна, в которой полиция верховодит армией да еще поднимает на нее руку, - страна обреченная. «Во что вы вмешиваетесь? Это разве вас касается?» - спросил он, оборачиваясь ко мне, хотя я не произнес свои мысли вслух» [2, с. 37].

В новелле «Воздушный пешеход» похожая ситуация (жена загадочным образом проникает в размышления мужа) обыгрывается в ином контексте, но она связана с теми же вопросами реальности/ирреальности, бытия/небытия, которые возникают, как уже было отмечено, в «Жертве долга». «Подумать только, ведь есть люди, которые представляют его (небытие. -Д.К.) себе как огромную, черную, бездонную пропасть. Но небытие не может быть ни черным, ни белым, а чтобы оно было бездонным, понадобились бы целые поля пространства без конца и края. «Где вы, друг мой, в небытии или в забытьи? - спросила меня моя жена. - Я разговариваю с вами, а вы не отвечаете. - Как тебе удалось проникнуть в мои секретные мысли? - Я тебя слушала. Я человек внимательный. - Однако я размышлял не вслух. Я даже не пошевелил губами» [2, с. 51].

В драматических произведениях «Воздушный пешеход» и «Бескорыстный убийца», аналоге новеллы «Фотография полковника», эти ситуации переданы посредством театрального приема апарте. В терминологии французского театрального семиотика Патриса Пави это понятие означает «речь персонажа, которая адресуется не собеседнику, а самому себе и, соответственно, публике» [3, с. 23]. Однако сочетание апарте и диалога не помогает раскрыть смысл ситуации, сцениграфический текст требует для этого дополнения в виде сугубо сценических визуальных эффектов. В новеллах же противопоставление внутреннего монолога главного героя и диалога позволяет автору создать полное впечатление фантастического смешения реальности и внутреннего мира персонажей. Таким образом, вступают в конфликт традиционное понятие повествовательного прозаического текста и новое широкое понятие театрального текста, включающего в себя, по определению еще одного представителя французской семиотической театральной школы Анн Юберсфельд, не только реплики персонажей, но и все сценические эффекты, декорации, костюмы и прочие атрибуты действия [4].

Как известно, драматургия Эжена Йонеско, особенно на раннем этапе, в поисках новых, нетрадиционных средств выражения, подвергала резкой атаке иронией и пародированием язык литературного произведения и язык как средство общения в целом [5, с. 547]. Этот процесс создания нового театрального языка, о котором позднее заговорили теоретики театра, начался уже с самых первых пьес «Лыса певица» (1949) и «Урок» (1950). Несколько в ином ракурсе приближаются к этим исканиям некоторые из прозаических произведений автора, вошедших в сборник «Фотография полковника». Новелла «Воздушный пешеход», в отличие от одноименной драмы, начинается с языкового ляпсуса. Главный герой писателя не может понять обращенного к нему абсурдного вопроса из интервью «Не думаете ли вы, что, оставив театр, сможете писать для кино?», пока не догадывается, что нужно вставить одно слово «только», чтобы смысл предложения стал ясен - «Не думаете ли вы, что, оставив театр, сможете писать только для кино?» (в оригинале по-французски: «En abandonnant le théâtre, ne pensâtes-vous pas ne plus devoir écrire (que) pour le cinéma?») [2, с. 43 - 44]. В данном случае автор вновь подчеркивает ненадежность языка как средства выражения мыслей. Достаточно того, чтобы из фразы выпало одно незначительное слово, и она становится абсолютно бессмысленной и ничего не выражающей. В данном случае художественный прием имеет обратный знак - новелла начинается с абсурда и движется к обретению смысла.

Беспольность и ущербность языка перед лицом «проклятых» вопросов человечества демонстрирует Йонеско в новелле «Фотография полковника» и пьесе «Бескорыстный убийца». В финале обоих произведений главный герой оказывается лицом к лицу с загадочным убийцей, один на один со смертью. В прозаическом тексте отчаяние персонажа и безысходность ситуации выражаются, как ни парадоксально, средствами самого языка. Автор подчеркивает это, употребляя сослагательное наклонение (во французском оригинале *Conditionnel Passe* - прошедшее время условного наклонения, выражающее малую вероятность реализации действия или возможности факта): «никакие доводы не смогли бы убедить его» («aucun raisonnement n'aurait pu le convaincre»); «ни обещание счастья, ни вся любовь мира не смогли бы

тронуть его» («tout promesse de bonheur, tout l'amour du monde, n'auraient pu Patteindre»); «слезы святых пролились бы, не смягчив его» («les larmes des saints auraient glissé, sans le mouiller»); «толпы Спасителей напрасно взойшли бы ради него на Голгофу» («des bataillons des Christ se seraient succédé, pour lui, en vain, sur les calvaires») [2, с. 39].

В сценической редакции новеллы несколько предложений внутреннего монолога главного героя развернуты в огромный монолог [6, с. 529 - 535]. В нем персонаж по имени Беранже пытается сперва понять, затем усюветить убийцу и, наконец, угрожать ему, но на все замечания убийца лишь отвечает презрительной и ехидной ухмылкой. Осознав тщетность своих увещаний, Беранже опускает руки и сдаётся - такой картиной заканчивается пьеса. Обильное словоизлияние главного героя осталось без результата - значит, слово оказалось недейственным перед фактом смерти. Сомнение в силе языка как художественного и выразительного средства занимает в эстетической концепции Эжена Ионеско центральное место. В этом он следует за Антоненом Арто, который в своих многочисленных работах по теории театрального действия призывал отказываться от диалога как центральной оси сценического действия [7].

Отходя от слова, Арто предлагал заменить его чистыми сценическими эффектами: зрительными, световыми, звуковыми. В этом новаторском русле следует и Ионеско. Так, в пьесе «Амедей, или Как от него избавиться» в одной из ремарок автор отмечает: «Таким образом, в этой сцене действующими персонажами становятся музыка, растущие ноги мертвеца и зеленый свет» [6, с. 308 - 309]. В этом же произведении важную художественную функцию выполняет чудесное видение неба, в котором оживают луна и звезды, появляются «ручейки жидкого серебра», Млечный путь становится «молочным» [6, с. 313]. Эта яркая картина составляет разительный контраст с мрачной комнатой главных героев пьесы, предвещает побег Амедея из ужасной реальности в сказочно прекрасное небо. В новелле-наброске к этой пьесе «Орифламма» этому важному элементу драмы соответствует лишь небольшой абзац, в котором открывшаяся взору повествователя картина описывается скупо и невыразительно: «Там, вверху, посреди неба полная круглая, словно ожившая, луна. Млечный путь. Туманности, множество туманностей, хвостатые кометы, дорожки в небе, ручейки жидкого серебра, свет, который можно потрогать, бархатистый снег» [2, с. 19]. В то же время смыслообразующий элемент сюжета новеллы «Носорог» и одноименной драмы - превращение человека в животное - ярче представлен в прозаическом тексте. В новелле этот момент являет собой кульминацию произведения: на глазах у главного героя его друг Жан становится носорогом и пытается его растоптать. Эта же картина в драме не имеет того же шокирующего эффекта присутствия при фантастическом превращении. Из соображений технического характера автору пришлось скрыть сцену перевоплощения от глаз зрителя (испытывающий превращение герой перемещается из-за кулис на сцену, появляясь каждый раз перед публикой все более похожим на носорога), что безусловно несколько снижает ее эмоциональное влияние. Следует заметить, что одни и те же идеи, заложенные автором в новеллы и драмы, находят разное выражение, иногда более адекватное в прозе, иногда - в драматических текстах. Поэтому кажется целесообразным рассматривать новеллы в качестве вполне самостоятельных, высоко художественных произведений.

Более того, неслучайным видится объединение этих прозаических текстов в сборник. Все они в той или иной степени приближения, с большей или меньшей очевидностью затрагивают важную для Ионеско тему существования человека между явью и сном, его внутренним миром и окружающей действительностью. Главный герой пьесы «Амедей, или Как от него избавиться» прямо заявляет об этом: «У меня все смешалось... Сны с реальностью, воспоминания с фантазиями... Я уже не знаю, где я» [6, с. 295]. Этой же проблеме посвящена большая часть книги интервью автора, носящая заголовок «Между жизнью и сновидением» [8]. Для Ионеско вопрос о том, что же все-таки 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 мире драматурга реальность психическая почти всегда оказывается более интересной, более насыщенной и счастливой, чем то физическое и духовное пространство, в котором вынуждены обитать персонажи. Так, в новелле «Орифламма» и пьесе «Амедей, или Как от него избавиться» главный герой бежит из своей мрачной квартиры, в которой растет труп, в светлое и прекрасное небо. В прозаическом варианте пьесы «Бескорыстный убийца» и драматургическом оригинале прекрасный город света, где всегда стоит хорошая погода, но в который невозможно добраться, противопоставляется серому городу, «комнате вечной осени» [2, с. 32], в которых вынужден ютиться главный герой.

С этой проблемой сопряжен и вопрос языка, возможность его перевода во внутренний мир индивида для создания некоего варианта идеального способа общения, когда коммуникация между людьми проходила бы на уровне сознания как настоящей, «истинной» реальности. В качестве примеров таких ситуаций можно вспомнить уже описанные и проанализированные примеры из новелл «Жертва долга» (мысленное общение полицейского, его жертвы и персонажа по имени Николая), «Фо-

тография полковника» (внутреннее возмущение главного героя и верная догадка полицейского), «Воздушный пешеход» (внутренние рассуждения повествователя о небытии и проникновение в них его жены) и их сценических редакций.

Новелла «Воздушный пешеход», последний из прозаических текстов Эжена Ионеско, отредактированных для театральной постановки, является ключевой для трактовки темы реальности/ирреальности. Как уже было отмечено, она начинается с утверждения ненадежности языка как средства передачи информации и идей. Противопоставление бессмыслица/смысл задает тон всему сюжету повествования, становится ключом к его интерпретации. Кошмарный сон жены главного героя Жозефины накладывает на ужасные картины Апокалипсиса, увиденные ее мужем во время полета. В драматическом произведении сны женщины непосредственно интегрированы в действие пьесы, и их трудно отличить от реальных событий, они как бы сливаются с ними. Эта особенность драматического действия у Ионеско дает исследовательнице его творчества А.Н. Михеевой возможность сравнить ее с приемами смешения реально-бытовых и по-сновиденчески необъяснимых картин в прозе Франца Кафки [9, с. 132 - 136]. Отметим попутно, что этим параллели между творчеством австрийского мастера прозы и французского драматурга не ограничиваются. Сюжет новеллы «Носорог» и одноименной пьесы очевидно созвучен сюжету знаменитой новеллы Кафки «Превращение». Подобным, по-кафкиански необъяснимым образом открывается дверь в антимир, и герои новеллы имеют возможность встретиться с его обитателем наяву. Эта встреча наводит повествователя на размышления о существовании или невозможности существования небытия, в которые проникает его жена. Наконец, главный герой обретает способность летать и устремляется к границе некоего иного мира. Там он наблюдает апокалиптические картины, приводящие его в ужас. Он поражен осознанием того, что все увиденное было наяву: «Это были не образы грез. Реальность жестока» [2, с. 59]. В пьесе иначе обыгрывается этот момент, при этом он не так однозначен, как его прозаический вариант. Беранже, объятый ужасом, колеблется, не зная во что верить: «Если бы это мог быть всего лишь сон. Нет. Нет, это не сон» [6, с. 728]. Такими чудовищными видениями завершаются и новелла, и пьеса; нет полной определенности в том, были они реальными или нет, ведь сомнительной выглядит сама возможность человека летать. Герои обоих произведений остаются балансировать на грани, возможного и невозможного, реальности и ирреальности своих ощущений.

Итак, сопоставление прозаических текстов Эжена Ионеско с его произведениями для театра позволяет сделать следующие выводы, касающиеся поэтики и эстетической концепции автора. Новеллы Ионеско при всей своей сюжетной схожести с драмами остаются самостоятельными произведениями, которые наряду со своими сценическими редакциями заявляют важные для автора темы - язык как средство художественной выразительности и средство коммуникации, бытие и небытие, объективность и субъективность реальности. В этом плане проза Ионеско наследует традиции творчества Франца Кафки с некоторыми характерными для него приемами. В свою очередь, пьесы французского драматурга отличаются особым акцентом на нетекстовые, сугубо театральные эффекты, которые направлены на создание нового, более выразительного языка сцены. Чистое сценическое действие в них имеет не меньшую значимость, чем слово. Пьесы Ионеско, в особенности в сравнении со своими прозаическими версиями, иллюстрируют мысль Антонена Арто о том, что «театр, для того чтобы возродиться или чтобы просто существовать, должен явно подчеркнуть свое отличие от текста, слова, литературы...» [7].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дюшен И.Б. Послесловие // Ионеско Э. Театр. - М.: Искусство, 1994. - 431 с.
2. Ionesco E. La photo du colonel. - P., Galiimard, 2003. - 170 p.
3. Пави П. Словарь театра/ - М.: Прогресс, 1991.-480 с.
4. Ubersfeld A. Lire le théâtre. - P., 1977. - 356 p.
5. Французская литература 1945 - 1990. -М.: Наследие, 1995.-926 с.
6. Ionesco E. Théâtre complet. -P.: Galiimard, 1995. - 1954 p.
7. Artaud A. Le théâtre et son double. - P.: Galiimard, 1964.-256 p.
8. Ionesco E. Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy. - P., Belfond, 1977. - 231 p.
9. Михеева А.Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско. - М.: Искусство, 1967.-176 с.