

УДК 82,09 (82-2)

**«РЕАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» И «ТЕАТР АБСУРДА»  
КАК ПРОЕКТЫ АВАНГАРДИЗМА****Д.А. КОНДАКОВ***(Полоцкий государственный университет)*

*Рассмотрены теоретический и художественный аспекты сходств и различий в концепциях двух ведущих направлений в искусстве авангардизма XX века на примере творчества их выдающихся представителей: Д. Хармса и Э. Ионеско. На основе сопоставительного анализа сделан вывод о концептуальных расхождениях в поэтике и мировоззрении обоих авторов, а также скорректированы некоторые неправомерные оценочные суждения, сложившиеся в русскоязычном литературоведении в отношении наследия принятых к рассмотрению писателей.*

Главное надо понять, что существование и несуществование относительно. Существовать - это значит просто отличаться. Поэтому и может быть: отличается (существует) по отношению к этому, но не отличается (не существует) по отношению к другому.

*Л. Литавский <Афоризмы>*

В современном российском литературоведении сложилось убеждение в том, что непосредственными предшественниками драматургии абсурда являются русские писатели, входившие в группу ОБЭРИУ в конце 20-х - начале 30-х годов XX столетия, в частности Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников. При этом отмечается весьма важный факт: представители обоих художественных направлений определенно не могли быть знакомы с творчеством друг друга в силу объективных причин. Как следствие, делается вывод: «близость отдельных установок - результат объективного совпадения эстетических тенденций, которые предопределили расцвет абсурдизма» [1, с. 10]. Это мнение не оспаривается, поскольку оно основывается на подробном и глубоком исследовании швейцарского русиста Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (1991, русский перевод - 1995). Однако в указанной работе рассмотрению генетических связей между прозой и драматургией Хармса и франкоязычных представителей литературы абсурда (А. Мишо, Р. Домалья, Э. Ионеско и С. Бсккета) отводится всего одна глава. Ей едва ли не исчерпывается литература по данной проблематике. Безусловно, вопросы эстетических связей двух литературно-театральных направлений XX века требуют гораздо большего внимания, тем более что отсутствие тщательных исследований приводит к тому, что устоявшееся мнение возводится в ранг абсолюта или догмы. В итоге возникают достаточно спорные оценочные суждения, подобные следующему высказыванию В.П. Руднева: «Пьесы абсурдистов послевоенного времени носят во многом рационалистический характер и не так глубоки, как драматургия поэтов ОБЭРИУ, например «Елка у Ивановых» Александра Введенского и «Елизавета Бам» Даниила Хармса. Они лишены подлинного трагизма - это знаменует переход от модернизма к постмодернизму» [2, с. 305].

Задачей данного исследования становится, с одной стороны, выделение общих черт в эстетических концепциях «реального искусства» и театра абсурда. В частности будут рассмотрены и сопоставлены художественные установки их основных представителей - Даниила Хармса и Эжена Ионеско, поскольку эти писатели были идейными лидерами названных направлений, и именно их творчество зачастую объявляется «родственным» на основе работ Ж.-Ф. Жаккара, с другой стороны, - и в этом заключается главная цель - будет сделана попытка доказать кардинальное различие между этими проектами авангардного искусства, заложенное в них изначально и находящееся как в плоскости истории, так и (в основном) в плоскости творческого сознания авторов.

Прежде всего необходимо выяснить, что понимается под терминами «реальное искусство» и «театр абсурда», какие цели преследовали авторы, причислявшие себя к этим объединениям. ОБЭРИУ (объединение реального искусства) сложилось во второй половине 20-х годов как союз деятелей различных видов искусств - литературы, театра, живописи, во многом продолжавших традиции футуризма (заумные стихи В. Хлебникова) и супрематизма (школа К. Малевича). Среди его активнейших участников - Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Д. Левин. В 1929 году был опубликован манифест движения, «Декларация ОБЭРИУ». В нем намечаются пути возможного решения проблемы форм и средств выражения в искусстве, при этом большое внимание уделяется вопросам языка как одного из инструментов искусства, нуждающегося в обновлении с целью наиболее полного охвата и

постижения реальности. Ж.-Ф. Жаккар предлагает понимать замысел движения в следующем ключе: «искусство должно суметь выразить этот имманентный, единственный и постоянный смысл в языке, который ему присущ, следовательно - в *чистой* (здесь и далее в цитатах курсив Ж.-Ф. Жаккара -Д. К) форме. Эта чистота... становится лучшим способом выражения реального мира, в соответствии с тем, что она прежде всего является проявлением собственной реальности, и, с другой стороны, космического смысла, охватывающего все части вселенной» [3, с. 210]. Целостность, к которой стремятся в постижении мира обернуты, становится также характерной чертой их движения, хотя и на короткий срок, но по весьма очевидным политическим причинам. 24 января 1928 года в ленинградском «Доме печати» проходит художественный вечер «Два левых часа», состоящий из двух отделений. На первом обернуты читали свои стихи, вторая часть была отдана постановке пьесы «Елизавета Вам» Д. Хармса.

Несмотря на то, что история объединения насчитывает всего несколько лет, перечисленные коллективные выступления позволяют назвать их целостным художественным течением. Кроме того, в творческом пути Хармса отчетливо прослеживается тенденция к организации либо участию в различных движениях: 1925 - член «Ордена заумников DSO», 1926 - организатор театра «Радикс», 1927 - основатель «ОБЭРИУ». Подобной приверженности к какой-либо определенной и организованной идейной платформе нельзя найти в судьбе Эжена Ионеско. Его принадлежность к литературе абсурда весьма условна. Термин «театр абсурда» был введен в научный обиход английским исследователем Мартином Эслином, опубликовавшим в 1961 году одноименную книгу. В ней он ставит в единый ряд драматургов-абсурдистов таких различных по стилю и убеждениям авторов, как Э. Ионеско, С. Беккет, А. Адамов, Ж. Тардьё, Б. Виан, Х. Пинтер, Г. Грасс, М. Фриш и др. Сам Ионеско был против всевозможных ярлыков и в своей книге «Записки за и против» подчеркивал: «Если меня называют авангардным автором, то в этом не моя вина. Это критика меня так называет. Это не имеет никакого значения. Это определение ничего не означает, и его легко можно заменить другим. Это ярлык» [4, с. 70]. В одном из интервью французский драматург также высказал свое сомнение по поводу правомерности понятия «театр абсурда», назвав его «расплывчатым» и причислив к когорте абсурдистов «Шекспира, Софокла и Эсхила, Чехова, Пиранделло, О'Нила» [5, с. 436]. В соответствии с этим Ионеско определяет абсурд как «непонимание каких-то вещей, законов мироустройства. Он рождается из конфликта моей воли и мировой воли, а также из конфликта с самим собой, из столкновений противоречивых желаний и побуждений...» [5, с. 436].

Каким бы ни казался субъективным взгляд писателя на понятие абсурда, в нем присутствует его установка на осмысление онтологических проблем в творчестве, что было также первостепенной задачей ОБЭРИУ. Невозможно говорить о том, «театр абсурда» существовал как художественное направление, скорее речь идет о сходстве в эстетических позициях различных авторов послевоенного периода и в то же время об обособленных явлениях искусства, таких как театр Эжена Ионеско. Однако правомерным будет заключить, что творчество Д. Хармса и Э. Ионеско имеют общие установки, хотя авторы принадлежат к различным эпохам: первый близок к годам «большого модернизма» с его тенденцией к созданию художественных групп, объединений, направлений; второй - типичный одиночка послевоенных лет. Попытаемся выявить точки соприкосновения двух оригинальных творческих концепций, родившихся в столь разные моменты истории.

Как уже было отмечено, Хармс и Ионеско ставят во главу угла поиск метафизического единства в мире при помощи главнейшего для человека средства выражения - языка (как художественного, так и обиходного). Русский писатель пробует себя в различных видах литературной деятельности - поэзии, прозе, драматургии, - чтобы, охватив как можно более широкий пласт дискурсов, открыть для постижения сокровенного смысла бытия «чистый» язык, свободный от устоявшихся, закостенелых и исчерпавших себя смыслов. Из этого замысла вырастают ведущие мотивы в творчестве Хармса: «битва со смыслами» и «сплетение смыслов» (см., к примеру, его стихотворения «Жене» или «Стук перед» [6, с. 129, 131]). Ионеско, начиная исключительно как автор театральных произведений, с дебютных пьес выказывает интерес к проблеме языка как средства выражения. Первый этап его творчества с 1949 по 1954 годы почти полностью посвящен художественному решению данного вопроса. Подводя итог своим творческим исканиям в книге «Заметки за и против», французский драматург высказывает идеи, созвучные намерениям апологета «реального искусства»: «Иногда я подмечал произвольное разрушение или деформацию языка и разоблачал их; я подмечал также его естественное истощение, я подмечал среди прочего его автоматизацию, которая приводит к тому, что язык отрывается от жизни. Таким образом, я понял, что следует скорее не вновь изобретать его, но восстанавливать» [4, с. 11].

На пути этого «восстановления» оба автора отказываются от единичности значений, их обобщенности для всех, униформизации. У Хармса этот процесс предстает в виде все той же «борьбы со смыслами» банальными и поиска новых; Ионеско же создает такие художественные ситуации, в которых тот или иной символ мог бы получить максимально возможное количество равноправных трактовок. Но при естественной разнице в подходах и приемах следствие для обоих писателей едино: они отказываются от *линии*, то есть *идеологии*, как в языковом (прежде всего), так и в политическом плане, когда, по выраже-

нию Ж.-Ф. Жаккара, «каждое слово должно иметь точный смысл (направление) в соответствии с конечной Целью, общей для всех» [7, с. 25]. Не следует забывать, что Хармс ощутил на себе психологический пресс матеревшего сталинского режима, в то время как Ионеско приобрел устойчивую аллергическую реакцию на всякое проявление диктатуры, проведя молодые годы жизни при фашистском правительстве в Румынии.

Различные художественные приемы ведут к решению еще одной общей для обоих авторов задачи: проанализировать сущность языка на всех его уровнях и во всех его проявлениях. Для первых стихотворений 20-х годов, затем для всей поэзии Хармс заимствует у своих духовных наставников В. Хлебникова, А. Крученых, А. Туфанова технику заумного стиха, который способен разрушать существующие и создавать «будущие» значения словесных образов, конструируя новые звукосочетания, морфемы и лексемы. Ионеско в дебютных пьесах («Лысая певица», «Урок», «Жак, или Подчинение») играет словами и понятиями обиходного и художественного языка, помещая их в непривычный контекст. Подобным образом драматург достигает эффекта разрушения акта коммуникации и структуры языка на всех уровнях: лексическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом. Подробный анализ этого приема дан в статье О. и И. Ревзиных «Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием)» [8, с. 232 - 254]. Ж.-Ф. Жаккар, опираясь на это исследование и заимствуя его методику, сопоставляет пьесы Д. Хармса «Елизавета Вам» и Э. Ионеско «Лысая певица» и находит ряд значительных сходств во взглядах авторов на язык и его функции [7, с. 18 - 26]. В самом деле, стремления писателей к раскрытию сущности языка через «новую семантику» удивительно схожи, и наблюдения американского исследователя творчества Хармса и Введенского И. Левина в отношении стиля обериутов могут быть в равной мере отнесены к драматургии Э. Ионеско: «Столкновение словесных смыслов» активизирует семантический потенциал слова через нарушение его ассоциативных и логических связей; слово выступает в качестве автономной единицы, которая включает в себя обычное значение, но им не ограничивается» [9, с. 250].

В этой точке «столкновения словесных смыслов» происходит слияние эстетической и онтологической проблематики у представителя «реального искусства» и драматурга-абсурдиста. Итак, слово в их понимании не обладает единственным и единым значением и может существовать исключительно постольку, поскольку оно имеет различные противоречащие друг другу интерпретации и противопоставлено противоположному по своей семантике понятию. Являясь отражением мира, слово также наделяет подобным свойством отображаемые предметы, процессы, явления. Таким образом, в художественном мире Хармса и Ионеско существование возможно только в модусе противоположности или *разделения* (термин Ж.-Ф. Жаккара). В текстах русского писателя есть прямое определение этого философского тезиса: «3. Существующий мир должен быть неоднородным и иметь части. 4. Всякие две части различны, потому что всегда одна часть будет *эта*, а другая - *та*» [3, с. 136].

У французского драматурга эта концепция открыто не излагается, но проникает глубоко в творчество. Как убедительно доказывают О. и И. Ревзины, в пьесе «Лысая певица» нарушаются все постулаты нормального общения с целью экспериментального разрушения коммуникации. Однако не следует забывать, что наряду с невозможной, абсурдной речью в произведении соседствует обыденный дискурс (вопрос о его способности к адекватному означению и выражению уже иного порядка). К примеру, в XI сцене пьесы, когда персонажи сыплют избитыми истинами и искаженными поговорками, имеется следующий эпизод: «Госпожа Мартэн: На стул можно сесть, когда его нет. - Господин Мартэн: Потолок наверху, пол внизу. - Госпожа Смит: Когда я говорю «да» - это манера речи. - Госпожа Мартэн: Каждому свое» (здесь и далее перевод пьес с французского мой- Д. К.) [10, с. 38 - 39]. В данном контексте фраза «когда я говорю «да» - это манера речи» 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 - «манера речи». В рамках интерпретации произведения в целом фраза становится элементом ироничной языковой игры автора, пытающегося вскрыть парадоксальную природу языка: способность не нести определенной информации при полном соответствии нормам (здесь сразу приходит на ум «глокая кудра» Л.В. Щербы). Постоянно играя на контрасте нонсенса и здравого смысла, чередуя абсурдные диалоги со слепками с обыденных бытовых сцен, Ионеско проводит мысль о том, что существование языка как средства передачи информации и идей возможно только в единстве с неспособностью к выражению.

В этом же измерении дисфункции и нормы подана в «Лысой певице» опора языковой конструкции - логика. В упомянутой сцене пьесы, где отсутствует всякая причинно-следственная связь между репликами персонажей, происходит следующий обмен словами: «Госпожа Мартэн: Святоша Нитуш берет мой картуш. - Госпожа Смит: Не троньте его, он разбит. - Господин Мартэн: Сюлли! - Господин Смит: Прюдом! - Госпожа Мартэн, Господин Смит: Франсуа. - Госпожа Смит, Господин Мартэн: Коппе. - Госпожа Мартэн, Господин Смит: Коппе Сюлли! - Госпожа Смит, Господин Мартэн: Прюдом Франсуа» [10, с. 41]. Фразы кажутся связанными по принципу созвучия, но на самом деле в них присутствует внут-

ренная логика. В реплике госпожи Смит «не троньте его, он разбит» содержится скрытая аллюзия на стихотворение французского поэта Сюлли Прюдома «Разбитая ваза». Ироническое обыгрывание имен первого лауреата Нобелевской премии по литературе и близкого ему по стилю поэта Франсуа Коппе связано с личной неприязнью Ионеско к их творчеству. Следовательно, в приведенном диалоге логика присутствует одновременно как связь и как бессвязность в высказываниях.

Рассмотрев основные (но далеко не все) сходства в теоретических установках Хармса и Ионеско, обратимся к их художественной практике. Сопоставительное прочтение повести «Старуха» (1939) представителя русской школы авангарда и пьесы французского драматурга «Амедей, или Как от него избавиться» (1953) позволяет увидеть в новом ракурсе точки соприкосновения двух авторских позиций, и главное, заметить в них кардинальное расхождение, которое проблематично выделить на уровне теории.

В обоих произведениях присутствует главный герой - литератор. Рассказчик в повести Хармса, своего рода alter-ego автора, чувствует в себе огромный творческий талант, однако сюжет, придуманный им, до крайности банален. Более того, он не может его записать на бумаге: «Чудотворец был высокого роста». Больше я ничего написать не могу» [11, с. 248]. Амедей, двойник Ионеско, страдает от тех же комплексов. Плод его пятнадцатилетних трудов над пьесой - это пара невразумительных реплик: «Думаешь, так пойдет? - Само собой это не получится» [10, с. 267]. Как и хармсовский писатель, Амедей расходует энергию на бессельные метания по комнате и жалуется жене на то, что писать ему не дает страшная усталость. Схожие образы литераторов-неудачников созданы в контексте мотивов сомнения Хармса и Ионеско в выразительной силе языка художественного произведения, и как следствие - сам процесс творчества, его смысл ставятся под вопрос.

В сюжетных линиях «Старухи» и «Амедея» также усматриваются значительные сходства. В произведении обернута в комнату рассказчика по непонятным причинам является неизвестная старуха и умирает при загадочных обстоятельствах в момент, когда тот находился в забытьи. Смерть незнакомки вызывает у писателя не недоумение, но досаду по поводу неприятных хлопот. Более всего он опасается того, как бы соседи не заподозрили неладное, притом что старуха постепенно вытесняет жильца из его владений (сперва она сидит в кресле, затем странным образом перемещается на пол и, наконец, ползет по комнате), лишает возможности привести к себе понравившуюся женщину. В конце концов, герой повести решает отвезти труп, сложив его в чемодан, на болото, но в поезде чемодан крадут.

В самых общих чертах пьеса Ионеско поразительно напоминает произведение Хармса. В квартире Амедея и его жены растет, занимая мало-помалу все жилое пространство, непонятно как появившийся там труп. Его присутствие причиняет хозяевам неудобство, они испытывают чувство досады, боятся подслушивающих соседей, а приход Почтальона вызывает у них панику. Когда места для жизни больше не остается, Амедей решает вынести труп из комнаты и выбросить его в реку, но по дороге последний превращается в гигантский флаг и увлекает драматурга за собой в небо.

При всех очевидных совпадениях в структуре произведений на уровне образов, движения сюжета, идей (общий страх перед жестокостью внешнего мира, неприятие установленного общественного порядка мотив вытеснения человека из пределов его жизненного пространства, выбор утопического варианта решения проблемы) в них имеются серьезные различия. Прежде всего - в тональности, в том, как воспринимается авторами экзистенциальная проблема. Для Хармса она воистину трагична. Обратим внимание на обстоятельства смерти старухи - она случается в то время, когда рассказчик спит. Таким образом, сохраняется мистическое таинство смерти; она непостижима, и потому навсегда остается трагедией. Более того, при пропаже трупа герой повести не радуется, но, напротив, приходит в отчаяние; последнее предложение в произведении - первая фраза из молитвы «Отче наш» (в первой и неопубликованной авторской редакции текста молитва приводится полностью [11, с. 388]). Таким образом, текст Хармса может быть интерпретирован с большей или меньшей степенью вероятности в следующем ключе. Речь в нем идет о проблемах бытия, его конечности и бесконечности, смерти и жизни. Не случайно неоднократное упоминание в повести религиозной проблематики: писатель интересуется вопросом веры у своего приятеля (в своей беседе они приходят к выводу, что Бог есть бессмертие и бесконечность) и понравившейся дамы. В финале повести высшее существо остается для главного героя единственным помощником в поиске выхода из жизненного тупика - так произведение Хармса приобретает истинный трагизм с мотивами безнадежности и отчаянной веры.

Пьеса Ионеско лишена какого-либо проявления пессимизма или оптимизма вообще. Смерть для французского драматурга - это не мистическое таинство, но повод для горькой иронии. Если хармсовский писатель огражден автором от картины смерти, то Амедей ее не помнит вовсе - он не в силах восстановить в памяти, ни кем был при жизни покойный, ни с какой целью он когда-то пришел к нему в дом. Такая утрата памяти автором и героем становится в произведениях Ионеско одним из источников комического [12, с. 543]. Решение экзистенциальной проблемы также основывается на грубом фарсовом приеме: Амедей улетает в небо на трупе-флаге, сбрасывая ботинки на головы бегущих вдогонку полицейских и жены. Смех у Ионеско обретает двойную функцию. Он одновременно является заклятием

страха перед смертью и нейтрализатором трагического восприятия пьесы. Произведение французского драматурга -- *трагикомедия*, которая ставит читателя не перед моральным выбором, но перед фактом того, что перед лицом жизненных проблем «ни любовь, ни ненависть не могут помочь» [10, с. 307].

Разница в тональности двух произведений определяется в значительной мере особенностью исторического сознания авторов. Даниил Хармс, несмотря на доказательные утверждения Ж.-Ф. Жаккара о том, что даже в его дебютных творениях «присутствует в зародыше ощущение разрыва» [3, с. 187], все же в своем трагическом восприятии действительности остается авангардистом старой, «футуристской» формации. Ионеско выступает с принципиально иных позиций. Его творчество, в котором, как в беспристрастном зеркале, без ложных надежд и бесполезного отчаяния отразились исторический, экзистенциальный и эпистемологический кризис послевоенной эпохи, как раз знаменует тот переход от модернизма к постмодернизму, засвидетельствованный в цитате из В.П. Руднева, приведенной в начале статьи.

Авангардизм «реального искусства» Хармса и драматургия абсурда Ионеско при всей общности исходных установок являются продуктами разных эпох и типов сознания. Однако и существуют они как два художественных феномена в истории литературы именно потому, что *различаются*.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: НПК «Интелвак», 2001.
2. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 1997.
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. - СПб.: Академический проект, 1995.
4. Ionesco E. Notes et contre-notes, - P.: Gallimard, 2000.
5. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. - СПб.: Симпозиум, 1999.
6. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3-х т. - СПб.: Азбука, 2000. - Т. 1: Авиация превращений.
7. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда - реальный театр // Театр. -1991. - №11.
8. Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием) // Ученые записки Тартуского ун-та, 1971. - Вып. 284.
9. Levin I. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty // Soviet Union/Union Soviétique. - 1978. - № 5 - Цит. по Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец... - С. 105.
10. Ionesco E. Théâtre complet. P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
11. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3-х т. СПб.: Азбука, 2000. - Т. 2: Новая анатомия.
12. Французская литература 1945 - 1990. - М.: Наследие, 1995.