

УДК 821.133.1

ТРАДИЦИИ СЮРРЕАЛИЗМА И ДАДАИЗМА
В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ИОНЕСКО

Д.А. КОНДАКОВ

Рассматриваются связи модернистских течений (дадаизма и сюрреализма) во франкоязычной литературе и ранней драматургии (1950-х годов) Эжена Ионеско. Дается анализ сходств и различий в творческих концепциях Андре Бретона и Ионеско, в художественных особенностях театра дада и антитеатра, поэзии сюрреалистов и «рифмовок» в пьесах театра абсурда. Делается вывод о своеобразии творчества французского драматурга.

Творчество Эжена Ионеско, французского драматурга-абсурдиста середины прошлого столетия, в работах многих исследователей литературы причисляется к модернизму. Так Л.Г. Андреев в предисловии к книге «Зарубежная литература XX века» определяет антитеатр и антироман 40 – 50-х годов XX века как «последнюю волну «большого модернизма» [1, с. 19]. Как известно, во франкоязычной литературе наиболее яркое выражение модернизм нашел в таких течениях, как сюрреализм и дадаизм. В этом контексте достаточно важным представляется выявить взаимосвязь драматургии Ионеско на раннем этапе его творчества и этих литературно-художественных направлений, найти их точки соприкосновения.

Творческий дебют Эжена Ионеско в начале 1950-х годов совпал по времени с поздней деятельностью Бретона и его единомышленников. Этот факт, а также очевидное и бесспорное сходство в их художественных концепциях позволили литературным критикам того времени назвать драмы Ионеско сюрреалистическими. Тем не менее сам автор противился тому, чтобы его причисляли к тем или иным группировкам: «Не моя вина, что меня считают авангардным автором. Таким меня видят критики. Это не имеет никакого значения. Данное определение можно заменить любым другим. Оно ничего не означает – это ярлык» [2, с. 70].

В этом как раз заключается основное расхождение между позицией Ионеско и сюрреалистов. Сюрреализм всегда претендовал на роль идеологии, а произведения искусства считались лишь средством пропаганды идей. При этом граница между теорией и практикой фактически исчезала, и многие сюрреалистические сочинения можно в равной степени считать как чисто художественными текстами, так и теоретическими трудами. Ионеско в свою очередь был известен не только как непримиримый противник всяких идеологий и человек, далекий от политических дебатов, но и как художник, отрицавший пропагандистские и дидактические возможности искусства. Любую попытку приспособить произведение искусства для выдвигания каких-либо социальных или политических лозунгов он считал бессмысленной и называл ее подменой истинного предназначения искусства, которое заключается не в том, чтобы сообщать зрителю готовые истины, но в том, чтобы поставить перед ним вечные вопросы человеческого существования. «Верно то, что все авторы хотели заниматься пропагандой. Великими являются те, которые потерпели в этом начинании неудачу и, осознанно или нет, добрались до более глубоких и более универсальных пластов реальности» [2, с. 55]. При этом следует подчеркнуть, что свои эссе и публицистические заметки драматург строит как пьесы, а некоторые его ранние театральные произведения носят характер высказываний о природе искусства самого автора. В открытой форме («Экспромт Альмы, или Хамелеон пастуха»; «Экспромт для герцогини Виндзорской» – «L'impromptu pour la duchesse de Windsor», пьеса поставлена в 1957 году), либо используя прием «театра в театре» («Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться»), он высказывает собственные идеи о драматургии и пародирует критиков своего творчества.

Эжен Ионеско в многочисленных интервью признавал, что сюрреалистическое движение интересовало его. Известно также, что им были внимательно прочитаны произведения Альфреда Жарри, Антона Арто, Раймона Кено и других модернистов. В свою очередь Филипп Супо, Андре Бретон и Бенжамен Пере, увидев в 1952 – 53 годах его первые пьесы, заявили: «Вот то, что мы хотели сделать!» [2, с. 175]. По всей очевидности мэтры сюрреализма увидели в сочинениях драматурга воплощение своих идейно-художественных исканий. Внимательное сопоставление работ Бретона и единомышленников и пьес Ионеско в самом деле выявляет ряд значительных сходств. При этом невозможно говорить о полном сближении антитеатра и сюрреалистической драмы. Сходства в их художественных концепциях отнюдь не носят характер заимствования или плагиата, как об этом заявлял французский критик Беар: «Виктор» (пьеса, написанная близким к группе сюрреалистов драматургом Роже Витраком во второй половине 1920-х годов – Д.К.) содержит почти все темы, на изобретение которых Ионеско претендует через двадцать пять лет» [3, с. 196]. Появление идей сюрреализма в работах Ионеско скорее можно назвать наследованием определенных традиций, которые драматург творчески переработал.

В контексте модернистских драматургических традиций следует, прежде всего, упомянуть о знаковой для развития всего нереалистического театра начала XX века пьесе Гийома Аполлинера «Груды Терезия» («Les mamelles de Tirésias», 1917), которую ее автор назвал «сюрреалистической драмой», введя таким образом в литературу само понятие сюрреализм. Аполлинер, несмотря на старания дадаистов и Андре Бретона, не примкнул ни к одной из художественных групп, однако его эстетическая позиция стала основополагающей платформой для таких писателей, как Т. Тцара, Ф. Супо, Л. Арагон, Р. Руссель, Р. Витрак и других. Гийом Аполлинер в предисловии к своей драме провозглашал рождение «новой эстетики», которая претендовала на роль нового видения мира и ничем не ограничивала свободу художника в средствах выражения, полет его фантазии. Несколькими десятилетиями позже Эжен Ионеско будет заявлять в том же духе о необходимости полной творческой свободы: «Не следует мешать свободному развитию сил воображения. Никаких рамок, никакого управления извне, никаких предвзятых мнений, никаких границ» [2, с. 179].

Его произведения последовательно претворяют в жизнь этот призыв. В них отсутствует мотивировка действий, предметы лишаются своих привычных функций и предстают в новом качестве, ситуации зачастую развиваются вопреки логике, речь персонажей не подчиняется классическим правилам языка. По этим же канонам создавались и все драмы дадаистов и сюрреалистов. Однако в антиатре данные приемы получают совсем иное предназначение.

Главными особенностями раннего творчества Эжена Ионеско, равно как и авторов, принадлежавших к дадаизму и сюрреализму, являются пристальное внимание к языку, игра слов и достигаемая при помощи этих приемов бессмысленность ситуаций. Свою первую пьесу «Лысая певичка» сам автор называл «трагедией языка», поскольку в ней слова, не контролируемые формальной логикой, соединяются в нелепые предложения и словосочетания, лишённые всякого смысла. Обычный язык становится автоматическим и теряет способность к выражению мыслей, являясь причиной тотального абсурда. Подобным же образом ощущение хаоса в мире и искусстве при помощи разрушения языка достигается в последующих пьесах Ионеско («Урок», «Жак, или Подчинение», «Приветствия» и пр.). Здесь выявляются определенные расхождения с концепциями дадаистов и сюрреалистов. Разрушение классического синтаксиса в их поэзии или призыв «топтать синтаксис», прозвучавший в теоретическом сочинении Луи Арагона «Трактат о стиле» («Traité du style», 1928), являются в первую очередь элементами вызывающей модернистской игры, стремятся более удивить читателя, чем прояснить позицию писателей в вопросе проблем языка. Вопрос о смене устаревших средств выражения для них очевиден. Но подрыв устоев языка для Арагона и других сюрреалистов – это повод, прежде всего, для скандала, одной из основных характеристик их деятельности, заимствованной еще из дадаистских спектаклей. «Я никогда не искал ничего другого, кроме скандала, и я искал его ради него самого», – это заявление, сделанное Арагоном в 1924 году, становится определяющим для всей сюрреалистической практики.

Вместе с тем приемы разрушения языка, которые Арагон перечисляет в «Трактате о стиле», прослеживаются и в ранних пьесах Ионеско. Среди этих приемов Арагон упоминает «неправильные или ошибочные фразы, несоединимость частей между собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность в отношении дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады...» [4, с. 165]. Они во многом совпадают с «правилами комического», обнаруженными Аленом Боске в «Лысой певичке» Ионеско. К ним относятся утрата памяти автором и героями, постоянные неожиданности, повторы и псевдоповторы, псевдологика, сосуществование взаимопротиворечащих утверждений и объяснений, нагнетание ложных ожиданий и другие [5, с. 543]. В «антипьесе» Ионеско можно также обнаружить странные афоризмы: «Возьмите круг, приласкайте его, и он станет порочным!» («Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux!»), «Не стоит чистить очки черной ваксой» («On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir»), «У римского папы нет клапана» («Le pape n'a pas de soupape» – здесь и далее перевод наш. – Д.К.) [6, с. 39 – 41]. Очевидно, что они построены по тем же правилам, что и «152 пословицы, составленные по моде дня» («152 proverbes mis au goût du jour», 1925) Бенжамена Пере и Филиппа Супо: «Разоружайте мозги перед потопом» («Avant le déluge, désarmez les cerveaux»), «Не клади маникюршу в погреб» («Ne mets pas la manucure dans la cave»), «У того, кто спит с римским папой, должны быть длинные ноги» («Qui couche avec le pape doit avoir de longs pieds») [4, с. 314 – 315]. Анекдоты, которые рассказывают друг другу действующие лица «Лысой певички», также похожи своим нагромождением бессмыслицы на бессвязные короткие истории Жизель Прассинос, написанные ею между 1934 и 1944 годами [4, с. 365 – 369].

Как видно из приведенных примеров, Ионеско на практике реализует теории сюрреалистов, заимствует у них художественные приемы, однако достигает при этом несколько иного эффекта. Абсурд Ионеско и абсурд сюрреалистический, достигаемые при помощи разрушения языка, носят различный характер. По верному замечанию французской исследовательницы Жаклин Шенье-Жандрон, «сюрреалистический абсурд непрочен. Все в нем говорит о появлении будущего смысла. Это не нонсенс ради него самого, который свидетельствует о бедственном положении человека в мире» [4, с. 314]. Для поэтики антиатра характерно отсутствие смысла именно как художественное средство усиления трагизма, ощу-

шения заброшенности и одиночества, поскольку это «театр «постэкзистенциалистский», т.е. возникший после сильной вспышки экзистенциализма» [7, с. 142]. В то же время сюрреалистические игры в абсурд остаются всего лишь играми, не претендующими на серьезное осмысление проблемы, либо поднимают иные вопросы, не связанные с бытием человека.

С другой стороны подходил к обновлению языка Андре Бретон. Его концепция «автоматического языка» была разработана в духе теорий Фрейда и была поиском выхода в иную реальность, близкую по сути к сновидениям и грезам. Хотя истоком этой теории, подобно размышлениям Ионеско, является неудовлетворенность Бретона языком как средством отражения существующей действительности, ее сущность отличается от хаотичного языка персонажей антитеатра. Автоматический язык сюрреалистов становится записью сновидений, алогичных по сути, в то время как герои драм Эжена Ионеско действуют в условиях реального мира, который стал абсурдным не по их воле.

Мир сновидений сюрреалистов, оживающий в «Магнитных полях» («Les champs magnétiques», 1919) Бретона и Супо, «Волне грез» («Une vague de rêves», 1924) Арагона, «Сообщающихся сосудах» («Les vases communicants», 1932) Бретона, полон загадок, неожиданностей и необъяснимых происшествий. Иногда в них заключена определенная символика, но зачастую «за этим шифром может не быть ничего» [7, с. 102]. В художественном мире Ионеско понятие «rêves» (во французском языке – предельно широкое и может обозначать и сновидения, и мечты, и грезы) также играет важную роль. Однако, в отличие от Бретона, его «rêves» соединены в произведениях в последовательную систему, их образы поддаются однозначной трактовке и закрепляются самим автором за соответствующими ситуациями или переживаниями. Так видение яркого света, ощущение легкости полета связано с избавлением от тяжести бессмысленного существования, одиночества и страха перед смертью («Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться», «Бескорыстный убийца», «Воздушный пешеход»), тогда как вода, грязь отождествляются с чувством смерти, невыносимости бытия («Стулья», «Амедей, или Как от него избавиться», «Бескорыстный убийца»). Кроме того, Ионеско подчеркивал, что сюрреализм не является новшеством в плане использования снов в литературном творчестве и заимствует этот прием у немецких романтиков. Критике сюрреализма как «застывшей», ставшей «академичной» формы художественного выражения драматург посвящает часть своего эссе «Опыт театра» [2, с. 70].

Наиболее яркое и полноценное выражение концепции дада и сюрреализма обрели в поэзии, и с ней же связан творческий дебют Эжена Ионеско. В 1931 году вышел в свет сборник его юношеских стихотворений «Элегии для мельчайших существ», которые сам автор называл «странной смесью Метерлинка и Франсиса Жамма с некоторыми сюрреалистическими нотками» [2, с. 174]. Хотя позднее Ионеско признал свои ранние стихи посредственными, эти первые опыты все же выглядят определяющими для понимания его более позднего творчества. Начиная с «Лысой певицы» и затем в некоторых пьесах 1950-х годов («Жак, или Подчинение», «Стулья», «Амедей, или Как от него избавиться») появляются ряды рифмованных реплик, складывающихся в целые стихотворения.

С одной стороны, в этом проявляется связь с французским кубизмом, в частности, с творчеством весьма почитаемого сюрреалистами Пьера Реверди. Его «угловатый» стих, которому присуща нарочитая прозаичность, создается так же, как и рифмованные пассажи в пьесах Ионеско, за счет необычного синтаксиса и рифмы, пропусков как ее составляющих элементов.

Другая сторона сходства – игра слов и фонетическая оркестровка. Так, например, известный поэт и художник Ганс Арп в одном из своих стихотворений буквально расшифровывает устойчивое французское выражение «riapo à queue», и вместо слова рояль у него выходит «пианино с хвостом», после чего поэт приходит к выводу, что «язык – это стул» («par conséquent la langue est une chaise») [7, с. 151]. Подобным же образом Ионеско в пьесе «Амедей, или Как от него избавиться» обыгрывает выражение «avoir du chien» (быть с изюминкой, дословно – иметь что-то от собаки). Поначалу персонажи рифмуют отдельные слоги, которые одновременно обозначают различных животных («des loulous» – «котики, лапочки» «des soucoups» – «кукушки»). Дойдя до слова «собаки» – «des toutous», одна из героинь пьесы, Мадо, произносит реплику, которая тут же зарифмовывается: «Mado: J'ai du chien!... Madeleine: Il est bon à rien». Заканчивается этот отрывок громким лаем, который издают персонажи [6, с. 335 – 337].

Однако в отличие от данной игры в слова большинство рифмовок из пьес Ионеско создают гнетущую атмосферу отчаяния, передают разочарование человека в неудачно сложившейся жизни. Эта же тема, выраженная схожими средствами поэтического языка, присутствует как в стихотворных произведениях драматургов антитеатра Бориса Виана и Жана Тардьё, так и в поэзии близкого в 1920-х годах к группе сюрреалистов Жака Превера [8, с. 9 – 12]. Трагические нотки, скрытые за нагромождением слов и звуков, возникают как определенный подтекст также в ранних стихах Луи Арагона, Анри Мишо, Робера Десноса.

Трагическое ощущение разлада, отсутствия взаимопонимания между людьми, невозможной коммуникации, напротив, в полной мере присутствует в некоторых пьесах дадаистов и сюрреалистов – «Китайский император» («L'empereur de Chine», 1916) Жоржа Рибмон-Дессеня, «Его» («Him», 1927) Э.Э. Кам-

мингса, «Виктор, или Дети у власти» («Victor, ou les Enfants au pouvoir», 1928) Роже Витрака, в скетче Арагона «У подножия стены» («Au pied du mur», 1924). Эти произведения, по мнению Л.Г. Андреева, являются прямыми предвестниками антитеатра 1950-х годов [7, с. 131]. В них также отражаются основные черты ранней драматургии Ионеско – смешение трагического и комического начал, реального и фантастического, «высокого» и «низкого», прозы и поэзии, использование приема «театра в театре». Однако эти приемы направлены в первую очередь на создание шокового эффекта, они стремятся удивить, ошеломить, эпатаживать зрителя, но не заставить его задуматься, сочувствовать или переживать. В их драмах трагизм остается лишь одним из фрагментов коллажа, моментально нивелируется грубым комизмом, и таким образом исключается всякая возможность серьезного подхода к поднимаемой проблеме.

Из общего ощущения кризиса, обусловленного как социальными (дадаисты пережили шок первой мировой войны, Ионеско – второй), так и эстетическими причинами, рождается разнополюсная тональность их художественных высказываний. Если дадаистскую драму можно в полной мере назвать комической трагедией (с акцентом именно на комизм), то антитеатр во главу угла ставит трагическое с элементами комедии. Знаковым в данном плане видится выбор Эженом Ионеско концовки пьесы «Лысая певица». По признанию самого драматурга, он хотел завершить свое произведение провокационной уловкой, рассчитанной 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 [2, с. 254 – 255]. Однако драматург все же сделал выбор в пользу другого окончания. Пьеса завершается тем же, чем она и началась – пустым обменом репликами двух персонажей, лишь вместо четы супругов Смит появляется чета Мартенов. Ионеско одновременно подчеркивает взаимозаменяемость персонажей, их незначительность, бессмысленность и несостоятельность привычного языка, как средства выражения мыслей. Драматург значительно удаляется от традиции вызывающей дадаистской игры, чтобы придать своим пьесам серьезность и трагизм, обнажить важные проблемы искусства и общества.

Таким образом, драматургия Эжена Ионеско подводит итог идейно-художественным исканиям дадаистов и сюрреалистов. Идя в том же теоретическом направлении, что и они, он делает их идеи частью своих глубоко философских размышлений о человеческом бытии, социуме, языке, логике. Ионеско, используя приемы дадаистов и сюрреалистов в своих пьесах, делает их соподчиненными элементами, переосмысливая и придавая им иное назначение. Переработка, постоянное обновление собственной поэтики за счет имеющегося «старого строительного материала» вообще являются основополагающими в творчестве драматурга антитеатра. Несколько позже, в пьесах 1960-х годов, будут появляться некоторые элементы его более ранних произведений. Театр Эжена Ионеско на всем протяжении своего существования постоянно находился в поиске новых форм, приемов и методов, никогда не сливаясь с какими-либо литературными течениями, никогда не подчиняясь строгим правилам; традиции предстают в нем в виде качественной трансформации того или иного художественного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высшая школа; Изд. центр «Академия», 2000. – 559 с.
2. Ionesco E. Notes et contre-notes. – P.: Gallimard, 2000. – 382 p.
3. Behar H. Roger Vitrac. Un réprouvé du surréalisme. – P., 1966.
4. «Il y aura une fois». Une anthologie du surréalisme établie et annotée par Jacqueline Chénieux-Gendron. – P.: Gallimard, 2002. – 740 p.
5. Французская литература 1945 – 1990. – М.: Наследие, 1995. – 978 с.
6. Ionesco E. Théâtre complet. – P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. – 1956 p.
7. Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М.: Высшая школа, 1972. – 232 с.
8. Яснов М. Поверх реальности // Ионеско Э. Собр. соч. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 608 с.