

ЗАРУБЕЖНАЯ

ЛИТЕРАТУРА

Т.Б. Проскурникова

Французская
антидрама



Т.Б. Проскурникова

Французская антидрама

(50 — 60-е ГОДЫ)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»

Москва — 1968

Т.Б. Проскурникова

Французская антидрама

(50 — 60-е ГОДЫ)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»

Москва — 1968

Редакционная коллегия:

*Р. М. Самарин, Л. Г. Андреев, Я. Н. Засурский,
Е. З. Цыбенко*

7-2-2
179-68

ВВЕДЕНИЕ

Парижский театральный сезон 1949/50 г. подходил к концу. Но среди примелькавшихся названий пьес опытный глаз любителя театра замечал ранее не стоявшее в афишах имя Эжена Ионеско, автора «антипьесы» «Лысая певица», которую еще до закрытия сезона обещал показать небольшой театр «Ноктамбюль». Едва ли кто-нибудь из пришедших 11 мая на премьеру предполагал, что он присутствует при рождении нового течения в современной французской, да и не только французской драматургии. Но почти ровно через год, весной 1951 г. «Театр де пош» («Карманный театр») познакомил парижан с «комической драмой» того же драматурга «Урок». А весной 1952 г. его «трагический фарс» «Стулья» был поставлен театром «Ланкри». Этот же год принес зрителям знакомство с драматическим произведением уже хорошо к тому времени известного французским читателям английского романиста Сэмюэля Беккета — «В ожидании Годо». Вспоминался театралам и недолгий успех в 1950 г. пьесы до этого момента мало кому знакомого драматурга Артюра Адамова — «Нашествие», вызвавшей похвалы одного из столпов модернизма Андре Жида. Жид восторгался «предметом» этой драмы «таким неуловимым, скрывающимся в складках диалогов и отступающим на

задний план действия...»¹. Подобная «скрытность», свойственная пьесам и Беккета и Ионеско, постоянно ставила публику в трудное положение. Привлеченные в театр непривычными для французского уха фамилиями авторов, необычным жанром их произведений (антипьеса, псевдодрама, трагический фарс и т. д.) зрители оказывались свидетелями странного спектакля.

Ошеломляющая нелогичность происходящего, нарочитая непоследовательность и отсутствие внешней или внутренней мотивированности поступков и поведения действующих лиц этих пьес создавали впечатление, что в спектакле заняты актеры, никогда ранее не игравшие вместе и задавшиеся целью во что бы то ни стало сбить с толку друг друга, а заодно — и зрителей. На сцене происходило избие и изгнание разума. Драматурги откровенно проповедовали необходимость освободить человека от власти рационального. Лишь инстинкт ведет человека к познанию истины, а разум уводит его с этого пути, говорили их пьесы. Обескураженные зрители встречали иногда подобные постановки свистом и улюлюканьем. Но вот поклонники абстрактной живописи и музыки стали поговаривать о том, что парижская публика присутствует при рождении театра, призванного стать «откровением века», театра, главная движущая пружина которого — абсурдность мира, ведущая тема — разобщенность и отчужденность людей в современном обществе.

Когда мы говорим о той или иной реакции зрителей во французском театре, необходимо отдавать себе отчет, что публика, заполняющая вечерами театры, большей частью состоит из одних и тех же людей, регулярно посещающих театральные и концертные залы. Любопытные данные приводит газета «Франс суар» от 3 апреля 1964 г. В результате анкеты, проводившейся среди парижан институтом по изучению общественного мнения и содержавшей вопрос «Когда вы в последний раз были в театре?», выяснилось, что 37% парижан ни разу в жизни не были в театре, а 65% — в концерте². Цифры эти поистине поразительны, если вспомнить, что речь идет о жителях столицы, города, который считается одним из самых круп-

ных в мире центров культуры. Учитывая это, мы должны помнить, что успех или неуспех спектакля практически зависит от узкого круга «избранных», и поэтому во французском театральном мире понятие признания или непризнания того или иного модного течения очень относительно.

Драматургия, а вслед за ней и театр, сделали «заявку» на участие в искусстве, характеризующемся антигуманистической тенденцией. На протяжении многих веков человек с его силой и слабостями, побеждающий или поверженный, обращался со сцены к уму или к сердцу сидящих в зале. А в середине XX в. театр предложил зрителям познакомиться с существом, лишь отдаленно напоминающим человека, с существом, блуждающим, как в потемках, в окружающем его нелогичном и враждебном мире, существом жалким и униженным или довольным своей собственной тупостью и ограниченностью, считающим их нормой и законом жизни. Театр не предлагал восхищаться безграничными возможностями человеческого разума, не звал бороться за человека, если жизнь тянет его на дно, не старался раскрыть сложную природу человеческих поступков и страстей — театр изгнал из своих стен человека, низведя его до уровня либо полуживотного, либо безмозглого автомата. Одной из ведущих особенностей этого театра стала злая насмешка, но не тот разящий иногда на смерть смех, который «убивал» во имя обретения человеком физического и духовного здоровья, а смех унижающий, заставляющий поверить в ничтожество и никчемность рода людского. Однако театр, который столь решительно заявил о себе в начале 50-х годов нашего века, уходит корнями в явления столетней давности.

Вторая половина XIX в. в философии характеризуется возникновением течений и школ, ведущих активное наступление на разум и реальность. Тесно связанное с идеологией империализма философское учение Фридриха Ницше, противопоставляющее разуму волю, проникнутое ненавистью к «духу революции», оказало большое влияние на литературу. Прекрасный популяризатор, Ницше дополнил и развил учение философа-идеалиста Шопенгауэра, считавшего, что сущностью мира является слепая неразумная воля. Иррационалистическую направленность философии Шопенгауэра и Ницше как эстафету

¹ Цит. по кн.: A d a m o v. Ici et maintenant. P., 1964, p. 11.

² Данные взяты из книги: Ю. Жук ов. Без языка. М., «Советский писатель», 1964, стр. 104.

принял французский философ Анри Бергсон. Выступив с критикой интеллектуализма, Бергсон заявил, что разум вообще не в состоянии постигнуть жизнь в ее развитии и что единственным средством, позволяющим познать сущность явлений, может быть интуиция. Уделяя большое внимание вопросам эстетики, Бергсон считает наиболее ценной в искусстве — «чистоту видения», подразумеваемая при этом как можно более полную оторванность восприятия художника от действительности.

Увлечение мистификацией, изображение мира как нагромождения бессмысленных и бессвязных явлений, как торжества ничем не обусловленных жестокости и насилия, характеризуют произведения многих поэтов и прозаиков различных течений модернизма с конца XIX в. Есть в этой области опыт и у драматургии.

В конце прошлого столетия парижские любители театра имели возможность посмотреть пьесу Альфреда Жарри «Король Юбю» («Ubu-Roi», 1896). Спектакль был подобен разорвавшейся бомбе. Привыкшая к произведениям Дюма-сына или Сарду публика не могла оправиться от шока и не желала принимать этот необычный спектакль. Автор стремился сломать каноны мелодрамы, царившей на французской сцене тех лет, шокировать зрителей, не представляющих себе иного театра. Но эта бунтарская сторона нововведений А. Жарри связана с желанием высмеять ограниченность и показать ничтожность и убогость человека вообще. Король Юбю у Жарри — это обобщенный образ человеческой тупости, низости и тщеславия в самых отвратительных своих проявлениях. Нарочитая алогичность происходящего, гротескные ситуации создавали ощущение абсурдности мира и человеческого существования. Стремясь приучить людей к мысли о том, что мир — это хаотическое нагромождение бессмысленных фактов, жестокости и насилия, Жарри разрушает привычное представление человека о реальном мире и дает взамен фарсово-карикатурный образ окружающей действительности как единственно верный и соответствующий ее природе. Появление в пьесе мотива абсурда связано у Жарри не только с его мировосприятием, но и с концепцией театра, которую он изложил в статьях, появившихся в «Меркюр де Франс» за 1896 год и в «Ла реву бланш» за 1897 год, и в публичных выступлениях. После одного из докладов на эту тему Жарри

спросил своего друга доктора Сальта, как тот относится к только что услышанному. Сальта признался, что ничего не понял, хотя, вероятно, это очень интересно. Жарри воскликнул в ответ: «Это как раз то, к чему я стремился, так как рассказ о понятных вещах лишь отягощает ум и портит память, в то время как абсурд упражняет ум и тренирует память»¹. Ведущая задача искусства, по мнению Жарри, — возбуждать недоумение и удивление. Эти взгляды писателя оказали влияние на зародившееся в самом начале нашего столетия во французской литературе, главным образом в поэзии, движение «кубистов», особенно на Макса Жакоба и Аполлинера, и получили дальнейшее развитие в эстетике дадаистов и сюрреалистов.

Своеобразным продолжением драматургических опытов Жарри послужила «сюрреалистическая драма» Аполлинера «Грудь Терезия» («Les mamelles de Tirésias», написана в 1903, доработана в 1916 г., впервые поставлена в 1917). Аполлинер предпосылает пьесе вступление, в котором излагает свои взгляды на театр как на зрелище, призванное занимать и развлекать публику. Возвращая театр к фарсовой традиции, поэт стремится найти какие-то новые темы и, главным образом, выразительные средства, которые позволили бы театру покончить с завладевшими французской сценой на рубеже веков псевдоромантическими драмами эпигонов Гюго. Не случайно в прологе к пьесе «Грудь Терезия» Аполлинер акцентирует внимание прежде всего на формальной стороне театра: звуки, жесты, цвета. Именно эти компоненты спектакля он считает наиболее важными, именно они, по его мнению, придают пьесе тот колорит необычности, который необходим для создания единого настроения произведения, в основе которого лежит фантастическая ситуация. Аполлинер щедро рассыпает в пьесе те самые приемы, которые он считает основой основ театрального искусства, и прежде всего максимально использует эффект абсолютной невероятности происходящего. Первое же появление главной героини пьесы — Терезы заставляет нас вспомнить о значении, которое Аполлинер придавал цвету; он пишет о Терезе в ремарке: «лицо синее, длинное синее платье из ткани, на которой нарисованы обезьяны и

¹ Цит. по кн.: Pillement. Le Théâtre d'avantgarde d'Alfred Jarry à Jean Anouilh. P., 1949, p. 38.

фрукты»¹. Необычная внешность как бы обещает необычные превращения, и они происходят: не желая быть игрушкой в руках мужа, не желая рожать детей, Тереза превращается в мужчину — Тирезия. Аполлинер так описывает трансформацию своей героини: «Она издает громкий крик, расстегивает блузку и вынимает оттуда свои груди, красную и синюю; она бросает их, и они поднимаются вверх как воздушные шарики, привязанные за нитки»². Эти воздушные шарики, символизирующие освобождение аполлинеровской героини от зависимости перед природой, словно «перелетали» в пьесы драматургов антитеатра: в воздушный шар превращается и улетает в небо герой пьесы Ионеско «Амедей, или Как от этого избавиться». Но связь антидрамы с пьесами Жарри и Аполлинера значительно прочнее, чем тоненькие ниточки воздушных шаров. Подчеркнутое стремление удивить, шокировать публику, смешение реальности с безудержной мистификацией, увлечение абстракцией и схематизмом — все это антитеатр унаследовал от своих предшественников.

Но, пожалуй, ни одно произведение не оказало столь сильного влияния на становление антитеатра, как теоретический трактат Антонена Арто «Театр и его копия» («Théâtre et son double», 1938). Антонен Арто (Antoinin Artaud, 1896—1948) прожил трудную жизнь. Психически больной, без средств к существованию, он «пошел в актеры», чтобы заработать себе на хлеб, и на долгие годы связал себя с театром. Арто посчастливилось играть в труппах таких замечательных актеров и режиссеров, как Дюллен, Питоев, Жуве, но его неудержимо влекло к самостоятельной деятельности, и в 1926 г. он основывает вместе с последователем Жарри драматургом-сатириком Роже Витраком «Театр Альфреда Жарри», который просуществовал очень недолго. Неудачным оказался и драматургический опыт Арто: написанная им в 1936 г. трагедия «Ченци» («Les Cenci») провалилась на первом же представлении. Но Арто не покидает мысль о необходимости создать новый театр, коренным образом отличающийся от существующего. И Арто пишет серию набросков, в которых излагает свою точку зрения на то, каким должен быть современный театр. «Речь идет о создании

в театре метафизики слова, жеста, выражения, чтобы оторвать его от психологического и гуманистического барахтанья»¹, — пишет он в первом манифесте своего «Театра жестокости» («Théâtre de la Cruauté»). Имеется в виду театр, который должен заставить зрителя поверить в тождество реальности и кошмарных жестоких снов, театр, в котором все доведено до параксизма, который призван стать праздником разрушения. Требование метафизического театра неоднократно встречается в заметках Арто и вместе с идеей «жестокости театра» является основным вкладом его теоретических изысканий в практику современного театра. Арто завещал своим последователям особый подход к изображению человека в драматическом произведении: «Отказавшись от изображения психологии человека, характера и ярко выраженных чувств, театр обратится к *тотальному человеку* (выделено нами.—Т. П.), а не к человеку социальному, подчиненному законам и искалеченному религиями и предписаниями»², — проповедует он во втором манифесте «Театра жестокости».

Через 20 лет после выхода в свет работы Арто таким и станёт герой антидрамы. Драматурги антитеатра возьмут у Арто и идею «жестокости театра». В своих набросках Арто разрабатывает технику и языковое выражение тех пьес, того театра, который он мечтал создать, и кажется, что перед нами авторские ремарки к пьесам Беккета или раннего Адамова. Так, уже к концу 30-х годов складываются основные принципы того театра, который оформится в начале 50-х годов.

Многое изменилось в психологии людей за эти 20 лет. Мир прошел через вторую мировую войну, самую ужасную, которую когда-либо знало человечество. Она унесла миллионы жизней. Что может сравниться со звериной жестокостью и человеческой изощренностью в уничтожении людей в фашистских лагерях смерти? И когда измученные бойней народы, казалось, могли облегченно вздохнуть, мир узнал, что ужасы прошедшей войны, представлявшейся самой страшной и истребительной, меркнут по сравнению с тем, что изобрел теперь для массового уничтожения людей не знающий границ ум человека.

¹ Apollinaire. Oeuvres poétiques. P., 1956, p. 883.

² Там же, стр. 885.

¹ Artaud. Oeuvres complètes. V. 4. P., 1954, p. 107.

² Там же, стр. 147.

У многих людей Запада возникла уверенность в неизбежности атомной войны, в бесплезности сопротивления, в их сердцах поселился непреодолимый страх перед ней. «Атомная болезнь» лишила их веры в завтрашний день, заставила человеческий мозг сосредоточиться на мысли о смерти как единственном спасении от постоянного ожидания ужасов. Пессимистическое отношение к действительности на Западе усиливалось и в связи с начавшимся во многих странах к концу 40-х годов наступлением реакционных сил.

Как и в других западных странах, во Франции подобные настроения в значительной степени были связаны с историей первых лет войны и с послевоенной действительностью. Франция первого «мирного» десятилетия с ее буржуа, вылезшими из нор, стряхнувшими испуг перед справедливой расправой и переставшими бояться возмездия за сотрудничество с немцами; с безудержным стремлением ее заправил стать партнерами американцев в международном бизнесе; Франция преуспевающих дельцов, предпочитающих доходный «здоровый смысл» любым идеалам, и политиканов, верой и правдой служащих интересам сильных мира сего,— эта Франция, казалось, стала в глазах многих французов единственной жизненной реальностью.

Как чуткий барометр, литература отразила изменения в политической и общественной жизни, в настроениях различных слоев общества. Экзистенциалистская философия, популяризовавшаяся во Франции Камю и особенно Сартром, стала своеобразным развитием теории иррационализма Шопенгауэра и Ницше. Основополагающие философские работы Сартра («Бытие и небытие», 1942; «Экзистенциализм — это гуманизм», 1946) и Камю («Миф о Сизифе», 1942) явились проповедью случайности и бессмысленности бытия, абсурдности человеческого существования, утверждением жизни лишь как отсрочки перед смертью. Разум не в состоянии познать окружающую человека действительность, и абсурдность мира, как утверждает Камю в «Мифе о Сизифе», проистекает из непреодолимого разрыва между стремлением человеческого разума добиться какой-то ясности узнавания и неразумной, хаотичной реальностью. Как ни для одной философии, для экзистенциализма характерен этот разрыв между субъективным сознанием и абсурдной, враждебной

человеку действительностью, отсюда глубокий пессимизм экзистенциалистской литературы.

В начале 50-х годов различная реакция творческой интеллигенции на происходящие в мире и внутри страны события становится особенно отчетливой. Произведения, проникнутые мыслью об ответственности людей за то, что творится на земле, стремлением раскрыть читателю глаза на подлинные причины войны, на корни фашизма, призывающие людей к активному вмешательству в жизнь, создают Арагон, Дэкс, Стиль, Мерль, Лану, Вайян, Познер, Понс, Веркор и др. К злободневным вопросам действительности обращаются также Сартр и Симона де Бовуар.

И в эти же годы в творчестве ряда французских писателей ощущается углубление трагического восприятия мира. В начале 50-х годов появляются молодые писатели, называющие себя «детьми абсурда», упорно демонстрирующие отсутствие интереса к окружающей действительности, проповедующие «безответственное искусство», яростно нападающие на реалистов и на возвестившего об ответственности писателя Сартра. Жак Лоран, Роже Нимье, Антуан Блонден обрушились на «завербованную литературу», противопоставляя темам борьбы человека за свое достоинство и счастье, проповедь обреченности, разобщенности и одиночества людей.

Поколение молодежи, которая не смогла найти в современном мире ни веры, ни счастья, молодежи, опустошенной и скучающей, выдвинуло из своих рядов Франсуазу Саган. Полнейшее социальное равнодушие ее героев, безразличие ко всему, что не касается их внутреннего мира, грустная улыбка разочарования, снисходительный скептицизм рано состарившихся юнцов придают романам Саган оттенок тоски и пессимизма.

Убежденность в бессмысленности человеческой жизни, в доминирующей роли неодушевленных предметов, стремление к крайнему объективизму в изложении, объективизму, низведенному до уровня констатации, фиксации, исключающей из описываемого самобытную человеческую личность, свидетельствуют о том, что завоевавший известность в середине 50-х годов «новый роман» объективно смыкается с выдвинутой эстетикой модернизма теорией «дегуманизации искусства».

Беспокойством за судьбу родной литературы проник-

нуты высказывания ряда французских критиков. Пытаюсь разобраться в причинах положения, сложившегося в сегодняшней литературе Франции, Пьер де Буадеффри пишет, например, в статье «Что случилось с нашей литературой»:

«Перейдем теперь к причинам. Одна бросается всем в глаза: положение современного мира. Невесело писать в эпоху тотальной войны, лагерей смерти, *абсолютного оружия* (выделено Буадеффри. — Т. П.), террора — одним словом, под знаком Апокалипсиса. Отсюда вывод, что человек — это получивший отсрочку мертвец, планета обречена, цивилизация — это дымовая завеса, гуманизм — шутка, которая длилась слишком долго. И многие писатели, кажется, стараются раздуть несчастье нашего времени. *Абсурдность творчества* (выделено Буадеффри. — Т. П.) стала для них догмой, столь же неопровержимой, какой было вчера существование бога. ...От произведения освобождаются как в судороге»¹. Жестокая, но справедливая оценка, данная Буадеффри, конечно, не может быть отнесена к большому отряду французских писателей-реалистов, но нарисованная им картина — довольно точный портрет целого ряда французских литераторов, которые изображают агонию человечества, «охваченные неведомо каким мрачным наслаждением».

Не последнее место среди них принадлежит писателям, драматургической деятельности которых обязана своим существованием французская антидрама.

¹ «Nouvelles littéraires» 1962, 15. II, p. 1, 7.

ГЛАВА I. «КЛАССИКА» АНТИДРАМЫ

К началу 50-х годов ирландец Сэмюэль Беккет (р. в 1906) был известен как автор ряда романов. Друг и последователь Джойса привлек к себе внимание еще в 30-е годы сборником новелл с трудно переводимым названием «More Pricks than Kicks» (1934), в котором познакомил читателя с героем, меньше всего напоминающим героя в нелитературоведческом понимании этого слова. В творчество Беккета вошел и прочно утвердился образ человека, не живущего, а прозябающего, не действующего, а созерцающего. Недаром писатель дает ему имя Белаквы (Belacqua), одного из персонажей «Божественной комедии» Данте. Флорентийский музыкант, славившийся своей ленью и апатией, выведен Данте в четвертой песне «Чистилища». На вопрос поэта, почему он лежит, не двигаясь с места, Белаква отвечает: «Брат, что толку от похода?».

Люди, сознательно и упорно отстраняющиеся от какого-либо участия в происходящих в мире событиях, безразличные к окружающей их действительности, уверенные в отсутствии чего бы то ни было прочного, реально существующего, убежденные в непознаваемости мира, — таковы герои Беккета. Они словно обращаются к читателю с вопросом дантовского Белаквы «Что толку от похода?».

В романах «Мерфи» («Murphy», 1947), «Моллуа» («Molloy», 1951), «Малон умирает» («Mallone meurt», 1952) писатель раскрывает перед читателями бездну мрачного и трагического мира, в котором человек безразлично проживает отрезок времени, отпущенный ему от рождения до смерти. Его герои не всегда неподвижны, иногда они даже отправляются путешествовать, но в них все время ощущается внутренняя неподвижность, омертвление, полностью отсутствует даже намек на какую-либо эволюцию. Герои романов Беккета ничем не оправдывают свое существование на земле, они воспринимают его как нечто мучительно-необходимое. Писатель детально и многословно описывает предметы, окружающие его героев, обрывки мыслей или пространственные внутренние монологи персонажей. Беккет-романист словно дробит жизнь на мелкие изолированные друг от друга кусочки и рассматривает их в застывшем состоянии, доказывая, что в мире не существует объединяющего начала, что и человек в нем — песчинка, не имеющая более важных предназначений, чем любой неодушевленный предмет.

После постановки в январе 1953 г. пьесы «В ожидании Годо» («En attendant Godot», 1952), написанной Беккетом на французском языке, имя писателя становится известным во всем мире. Беккета привлекла специфика драмы, возможность рельефно показать существование как таковое и его бессмысленность: уже своим присутствием на сцене герой выражает мысль автора о том, что вся человеческая жизнь сводится к простому пребыванию в этом мире¹.

Две одинокие и беспомощные фигуры, два существа, затерявшиеся во враждебном им мире, как бы шагнули со страниц беккетовской прозы на подмостки сцены. Герои пьесы, Владимир и Эстрагон ждут господина Годо,

¹ Именно это упорное, бессмысленное «наличествование» героев «В ожидании Годо», не свойственное ранее драматургии, приветствовал в пьесе Беккета один из теоретиков «нового романа» Аллен Роб-Грийе. Он сразу же откликнулся на пьесу, почувствовав в ней много созвучного своим творческим принципам. В 1953 г. Роб-Грийе публикует в журнале «Критик» статью «Сэмюэль Беккет — драматург», а затем, после появления в 1957 г. следующей пьесы Беккета «Конец игры», пишет статью, которая выходит в 1961 г. на итальянском языке; в 1963 г. писатель помещает ее вместе с предыдущей статьей о Беккете под общим названием «Сэмюэль Беккет или присутствие на сцене» в свой сборник «За новый роман».

встреча с которым должна разрешить все их беды. Они бесприютны и голодны, страх и отчаяние перед перспективой и дальше влачить невыносимо жалкое существование не раз возвращают их к мысли о самоубийстве. Ежедневно утром они приходят на условленное место встречи и каждый вечер уходят ни с чем. Таков внешний, казалось бы вполне обыденный сюжет пьесы. Но перед нами не история двух обездоленных, пытающихся найти выход из тяжелого положения. Беккета привлекает прежде всего возможность выразить в драматическом произведении идею окончательной деградации человечества, агонию человеческого сознания, так как именно упадок, по его мнению, является доминирующим фактором в современной действительности.

Беккет навязчиво проводит мысль о том, что в мире нет ничего, в чем человек мог бы быть убежден. Владимир и Эстрагон не знают, действительно ли они находятся на условленном месте, не знают, какой сейчас день недели, тот, о котором им говорил Годо, или нет. Естественно, что все это делает их ожидание совершенно абсурдным. Беспомощность разума проникнуть в сущность вещей, катастрофическая ненадежность человеческой памяти подчеркиваются во 2-м акте: на второе утро ожидания все кажется Эстрагону новым и незнакомым. Владимир совершенно уверен, что место то же, что и накануне, не сомневаются в этом и зрители. Но вот чтобы убедить приятеля, Владимир выдвигает неоспоримое, казалось бы, доказательство своей правоты: он указывает на стоящие на прежнем месте ботинки Эстрагона, оставленные им накануне. Зрители помнят, как он мучился с жавшими ему ноги ботинками и решил бросить их¹. Эстрагон подходит к ботинкам, надевает их, и выясняется, что они ему велики, да они вовсе и не того цвета, какого были его бо-

¹ Разговор о том, что ботинки жмут, возникает много раз. Драматург словно говорит зрителям: вот и вы так всю вашу жизнь не можете избавиться от мешающих вам двигаться пут. Как и в своих романах, Беккет уделяет большое внимание вещи, ее значительности; иногда вещь выступает у него как нечто очень важное, от чего зависит сам человек: постоянное обращение Эстрагона к ботинкам, Лакки не может мыслить, если ему не дадут шляпу и т. д. Отними вещь (шляпу, например) и человек лишается свойства, которое, казалось бы, должно быть ему присуще, независимо ни от каких посторонних предметов, просто потому, что он человек (способность мыслить, например).

тинки. Рассуждения Владимира о том, что кто-то подменил пару, вполне логичны, но разрушена логика доказательства его правоты, и невольно закрадывается сомнение в том, что перед нами то же дерево и та же дорога, что и в предыдущем действии. К достижению подобного эффекта и стремится драматург. Не менее неопределенным и нереальным выглядит понятие времени; все в мире однообразно и не имеет никакого значения, поэтому ожидание может длиться бесконечно. Пожалуй ни о чем в пьесе нельзя сказать с уверенностью, что это так, а не иначе. К Владимиру и Эстрагону дважды прибегает с поручениями от Годо один и тот же мальчик. Но во втором случае мальчик говорит, что приходит впервые и никогда раньше не видел этих людей.

Ощущение беспомощности и неустроенности человека в абсурдном мире, который на каждом шагу сталкивает его с темными и беспощадными силами зла, рождается, главным образом, из очевидной пассивности героев Беккета, ведь ожидание — максимум того, на что они способны. Периодически в пьесе произносятся одни и те же пять фраз:

Эстрагон. Уйдем.

Владимир. Мы не можем.

Эстрагон. Почему? (вопрос задается неизменно).

Владимир. Ждем Годо.

Эстрагон. Верно¹.

Само это ожидание лишено какого бы то ни было смысла, так как Владимир и Эстрагон не знают практически, чего они ждут. Человеческий разум не в состоянии постичь даже те немногие реально вторгающиеся в жизнь человека явления, которые Беккет оставляет в своих произведениях. Годо для Владимира и Эстрагона — реальная необходимость, поддержка, без которой они не могут дальше жить, то, к чему они устремлены всеми своими помыслами. Но для Беккета с его пессимистической концепцией мира, с его агностицизмом, важно именно этот огонек человеческой надежды сделать наиболее бесплотным. Конечно же, дело не в том, что Годо так и не появляется на сцене и что никто из действующих лиц не может более или менее связно рассказать что-нибудь о нем. Свободная интерпретация, никак не направляемая

¹ Beckett. En attendant Godot. P., Les éd. de minuit, 1952, p. 80.

автором, позволяющая вкладывать в один и тот же символ подчас противоположное содержание, очень характерна для антидрамы. Для Беккета в пьесе «В ожидании Годо» отсутствие мало-мальски реальных контуров, уточняющих образ, к которому тянутся все нити в пьесе, — это свидетельство не только беспомощности человеческого разума, невозможности познать что-либо, но и утверждение тщетности надежд на выход из замкнутого круга абсурда, в котором человек обречен прозябать всю свою жизнь.

Что такое ожидание Годо? Может быть сама человеческая жизнь, ставшая в этом хаотическом мире ничем иным как ожиданием смерти? Иногда французская критика склонна видеть в Годо символ Бога, приход которого к несчастным и униженным явился бы избавлением от всех бед. С подобной интерпретацией трудно согласиться. Драматург подчеркивает, что героям пьесы не доступна вера в Христа, принявшего на себя муки во имя спасения людей. Между ними даже не возникает разговора о вере, как таковой. Просто они не могут проникнуться жалостью и любовью к Христу, потому что по сравнению с тем, как живет им самим, его жертва кажется им не столь уж большой. Эстрагон, оказывается, всю жизнь сравнивает себя с Христом, притом в этом сравнении чувствуется скорее не благоговение, а зависть. Потеряв надежду натянуть ботинки, которые ему явно малы, Эстрагон собирается идти босиком. По этому поводу между ним и Владимиром завязывается следующий разговор:

Владимир. Но ты не можешь идти босиком.

Эстрагон. Иисус мог.

Владимир. Иисус! Что ты этим хочешь сказать? Не будешь же ты сравнивать себя с ним!

Эстрагон. Всю жизнь я сравнивал себя с ним.

Владимир. Но ведь там было тепло! Было хорошо!

Эстрагон. Да. И распинали быстро¹.

¹ Beckett. En attendant Godot, p. 88. В зарубежной критике существуют и другие варианты расшифровки символики имени Годо. Американский исследователь творчества Беккета Харри Л. Батлер проводит, например, параллель с известной пьесой Бальзака «Делец», в которой очень много говорится о человеке по имени Годо, так до конца пьесы и не появляющемся на сцене (Harry L. Butler. «Romance Notes», 1962).

На наш взгляд пьеса Беккета дает материал для иного истолкования символической фигуры Годо. Владимир и Эстрагон дважды встречаются с бредущими по дороге господином Поццо и его слугой Лакки. Забитость и раболепие слуги прямо пропорциональны деспотичности и самодурству хозяина. Лакки покорно сносит издевательства и бессмысленные приказания своего господина. Он настолько привык к своему полуживотному образу жизни, что даже когда Поццо становится совершенно слепым, не бросает его, а с той же тупой покорностью продолжает выполнять его прихоти. Пара Поццо—Лакки нужна Беккету для того, чтобы дать некое абсолютное выражение бессмысленности связей в обществе. Человеку вообще свойственно стремиться к чему-то, даже если он не всегда отдает себе в этом отчет. Где-то в глубине души живет надежда и ожидание перемен независимо от того, счастлив человек в данную минуту или нет. Беккет передает это состояние человеческой души, но для его героев к ожиданию сводится вся жизнь, и ждут они Годо как приход какой-то абсолютной воли, которая возьмет на себя ответственность за их существование. И взаимоотношения Поццо и Лакки (Поццо, взявший на себя «заботу» все решать и все определять, и Лакки, безразлично покорный, все исполняющий и не несущий ни за что ответственности),— своеобразная модель тех взаимоотношений, которые сложились бы у Владимира и Эстрагона, если бы они дождались Годо. Справедливость подобного предположения подтверждается на наш взгляд и тем, что при первом появлении Поццо и потом неоднократно Эстрагон принимает его за Годо.

Стремление героев пьесы дожидаться Годо не сулит им ничего, кроме уже известной нам судьбы Лакки. Драматург пытается доказать, что между людьми, одинаково беспомощными и заброшенными, не существует чувства солидарности. Лакки зло избивает пожалевшего его Эстрагона, а Владимир и Эстрагон, в конце концов, начинают сочувствовать Поццо. Стремясь подчеркнуть, что все люди таковы, что такова сама природа человека, Беккет не только лишает образы своих героев какой бы то ни было конкретности, но и дает им имена, свидетельствующие об интернациональности, универсальности изображаемого явления: Эстрагон — французское имя, Владимир — русское, Поццо — итальянское, Лакки — англий-

ское. Человек, по Беккету, и не стремится приобрести какую-то независимость, свободу,— они ему не нужны,— и разговоры о том, что надо было бы отказаться от навязанного чужой волей состояния (ожидания), остаются лишь словами. Пьеса так и кончается:

Владимир. Итак, мы идем.

Эстрагон. Идем.

И реплика автора: Они не двигаются¹.

Тема беспомощности и растерянности человека в современном мире, одиночества — вообще одна из ведущих в антидраме. Она характерна и для первых произведений Ионеско и Адамова, написанных еще до успеха беккетовского «В ожидании Годо».

Артюр Адамов² в юности примкнул к сюрреалистам, был другом Элюара. В 1946 г. в состоянии тяжелой душевной депрессии он пишет книгу-исповедь «Признание» («L'Aveu»), в которой с помощью психоанализа пытается рассказать о трагической заброшенности человека. Вступая в драматургию, Адамов хотел, как он сам признавался позже, оттолкнувшись от реально существующего явления, создать пьесу полную метафизического осмысления конкретного факта. Так, из увиденной им уличной сценки (девушки смеялись и поддразнивали слепого инвалида войны) рождается «Пародия» («La Parodie») написана в 1947, поставлена в 1952 г.) — пьеса о постоянном одиночестве и разобщенности людей. В ней ничего не остается от самого факта, кроме чувства, испытанного автором при столкновении с бессердечием и враждебностью людей, чувства, которое он стремится передать зрителям и читателям его пьесы, поселив в их душах смятение, доказывая, что сама природа человека — жестокая и эгоистичная. Стараясь подчеркнуть универсальность изображаемого, Адамов лишает своих персонажей индивидуальных черт, превращает их в застывшие схемы, призванные олицетворять авторские тезисы: Н.— отказ от жизни, Чиновник — блаженное приятие ее, Лили — ускользающая и недостижимая радость жизни, Директор газеты с многообещающим названием «Авенир» — преуспевание в жизни, и т. д. Н. — это как бы

¹ Beckett. En attendant Godot, p. 88.

² Родился в 1908 г. в Кисловодске, с 16-летнего возраста живет во Франции.

старший брат беккетовских Владимира и Эстрагона: он еще не пришел полностью к позиции пассивного ожидания, но вся его жизнь, пусть внешне более заполненная переменами, чем жизнь героев пьесы «В ожидании Годо», — ожидание, ожидание встречи с чем-то, что могло бы дать хоть какой-то смысл его существованию на земле. Н. умирает неизвестно как и отчего, и смерть его остается никем не замеченной. Словно мусор, его труп убирают с дороги, чтобы он не мешал пройти. Ожидание окончилось смертью, потому что само оно ничто иное как жизнь, низведенная до отсрочки перед смертью.

Ожиданием заполнена и жизнь Старика и Старухи, героев пьесы Ионеско¹ «Стулья» («Les chaises», 1951, поставлена в 1952). Старик хочет передать людям какие-то важные мысли и соображения и ждет, ждет момента, когда у него хватит решимости сделать это.

Ионеско категоричнее, чем Беккет, определяет конечный итог этого ожидания: момент, когда приглашенный Стариком Оратор раскроет рот, чтобы произнести его «послание», окажется последним в жизни Старика и его жены. Итак, смерть, смерть, казалось бы, спокойная, так как человек чувствует, что выполнил свою миссию на земле. Но для драматурга, стремящегося доказать абсурдность любых поступков человека, тщетность каких-либо надежд, подобный финал был невозможен. В мгновение, когда Старик и Старуха выбрасываются из окна, выясняется, что Оратор нем, и ничего кроме нечленораздельного мычания не вырывается из его уст. Вопиющая нелогичность происшедшего усиливается еще и тем, что весь вечер говорит сам Старик, пригласивший Оратора потому, что уверен в своей неспособности четко излагать мысли.

Если у Беккета в процессе «ожидания» герои встречались с наделенными плотью и кровью существами, пусть странными, но все же очень схожими с ними, то герои Ионеско окружены пустотой, «заполненной» вызванными их воображением персонажами. Для эстетики Ионеско очень важно выразить «ирреальность реального», ему необходимо подтвердить мысль о призрачности самой жизни. Реальный мир с его логикой (имеется в виду

¹ Ионеско родился в 1912 г. в Румынии, учился на литературном факультете в Бухаресте. С 1938 г. постоянно живет во Франции.

весь мир, а не какое-то определенное общество) является для Ионеско ничем иным как формой, в которую отлилось рациональное начало и которой он противопоставляет мир иллюзий. Если проявлением рационального на сцене служит язык, то иллюзорный мир возникает только благодаря звуку и жестам, т. е. во всем является антиподом рационального мира. Убеждая нас, что в комнату входят и размещаются гости, Ионеско мастерски добивается иллюзии присутствия множества людей. Старики все время вводят кого-то, представляют одних гостей другим, разговаривают с невидимыми лицами. Мы слышим одну сторону диалога, как в телефонном разговоре, свидетелем которого становится кто-то третий. При этом персонажи-невидимки являются «представителями» самых различных общественных слоев и в обращении к ним Старика и Старухи чувствуется, на какой ступени общественной лестницы стоит их «собеседник». Комната кажется переполненной народом, старикам то и дело наступают на ноги, они уже заставили все свободное пространство стульями. И чувствуют себя бесконечно одинокими среди созданного ими скопища людей. Последнее обращение Старика к своей жене, которая была ему верным другом и помощником на протяжении почти века (ему 97 лет, ей — 94), полно горечи: «...Увы, сегодня, в это возвышенное мгновение, толпа безжалостно разделяет нас»¹. В ходе пьесы зрителю бросается в глаза, что единственно реальные в пьесе люди оказываются вытесненными вещами, стульями.

Ионеско назвал «Стулья» «трагическим фарсом», дав очень верное определение жанра пьесы. При постановке режиссер может по собственному выбору перенести акценты, усилив трагизм или фарсовую, почти буффонную линию пьесы. Менее ярко выраженный, чем у Беккета, трагический надрыв безнадежного, пассивного человеческого ожидания Ионеско как бы затушевывает издевательской насмешкой над ограниченным и беспомощным человеческим существом. Язвительная ирония, высмеивание человека вообще придают первым произведениям Ионеско несколько иное звучание, чем у ранних пьес Беккета, хотя цель у них одна — развенчание разума, обнажение

¹ Ionesco. Théâtre. V. 1, p. 170.

и абсолютизация отрицательных сторон человеческой природы, абсурдности действительности.

Появление в 1950 г. антипьесы «Лысая певица» привлекло внимание к имени Ионеско прежде всего как к автору «необычному», написавшему малопонятное произведение, удивившее и шокировавшее публику своей нелогичностью и бессвязанностью. «Лысая певица» остается и поныне одним из самых абсурдных произведений антитеатра. Все в ней лишено логики, каждая реплика опровергается происходящим, и наоборот, фразы, произносимые действующими лицами и призванные комментировать то, что изображается на сцене, совершенно не соответствуют происходящему. Например: часы бьют 17 раз, чопорная миссис Смит, которая кажется воплощением точности и аккуратности, заявляет, что сейчас 9 часов. Заниматься подсчетом нелепиц, преподносимых автором, бессмысленно, ибо пьеса целиком состоит из них. Абсурдно все, начиная с названия. Французский литературовед Поль Сюрер¹ рассказывает о том, как оно родилось. Первоначально пьеса называлась «Английский без усилия» («L'Anglais sans effort»). Но во время одной из репетиций, на которой присутствовал автор, актер, игравший роль пожарного, вместо стоявших в тексте слов «une institutrice blonde» (белокурая учительница) совершенно машинально произнес «une cantatrice chauve» (лысая певица). Все разразилось смехом, и Ионеско решил переименовать свое произведение. Когда драматурга спрашивали, почему он назвал свою пьесу «Лысая певица», он отвечал, что сделал это только потому, что ни о какой лысой певице в пьесе даже не упоминается. Ионеско неоднократно говорил о том, как возникла у него мысль написать «Лысую певицу». Взявшись изучать английский язык, он был поражен огромным количеством нелепостей, заполнивших страницы учебника. Ему показался бесконечно смешным и глупым принцип отбора предложений, в которых либо излагались прописные истины, либо люди, тесно связанные узами родства (сын и отец, брат и сестра, муж и жена), сообщали друг другу сведения о себе, которые, казалось бы, должны были быть им известны давным-давно.

Штампы и бессмыслицы, встреченные драматургом в

¹ Surer. Le Théâtre Française contemporain. P., 1964, p. 480.

учебнике, были находкой для автора, стремившегося показать глупость и ограниченность рода человеческого, не умеющего, по его мнению, мыслить и тупо повторяющегося из поколения в поколение затверженные формулы. Ионеско буквально «переписал» фразы учебника, прекрасно понимая, какой эффект этот прием может произвести в сценическом представлении. Каждое действующее лицо будто участвует в соревновании, главный приз которого присуждается тому, кто придумает самую чудовищную несурязицу. Вполне естественно, что подобная абракадабра вызывала не только недоумение, но и смех. Именно комедийная, гротесковая сторона «Лысой певицы» заострялась в многочисленных постановках этой антипьесы.

Актеры играли не людей, а ходячие изречения, изображали не человека, а изрыгающий из себя чепуху автомат. В подобном подходе к человеческой личности видит источник комического сам автор.

Но здесь, пожалуй, и кончается совпадение (хотя принципиально важное) авторского замысла и той интерпретации, которую предлагает зрителям театр. «Лысая певица» была поставлена в театре Ла Юшетт, режиссер которого Николе Батай известен как один из первых театральных постановщиков произведений антитеатра. Оставаясь верными схематизму «образов» пьесы, режиссер и актеры сумели тем не менее конкретизировать своих героев-автоматов. В оформлении спектакля, а главным образом, в актерской игре, чувствовалось стремление повернуть авторскую насмешку против определенного круга людей, против мещан. В манере держаться, в самодовольстве и ограниченности своих персонажей, в их уверенности в непоколебимой правоте изрекаемых ими «афоризмов» актеры старались обыграть узорность и приземленность мещанского взгляда на жизнь. И пьеса воспринималась, в первую очередь, как пародия на мещанина¹.

Уже в связи с первой пьесой Ионеско хочется поставить точку над «i» в вопросе общественно-политической

¹ Судя по отзывам советской и французской критики сходная интерпретация в большей или меньшей степени была свойственна почти всем осуществленным во Франции постановкам «Лысой певицы». Но сам драматург отказывается от подобной трактовки своего произведения.

направленности его критики человека, вопросе, который неминуемо встает при анализе большинства произведений драматурга.

Человека, которого Ионеско высмеивает в своих пьесах, он как бы ограничивает рамками явления, достойного с его точки зрения осмеяния. Но ограничение это очень условно и неконкретно; именно подобная неконкретность устраивает драматурга, заявившего: «Могут сказать, что мой театр — это театр насмешки. Не какое-то определенное общество кажется мне смехотворным, а человек вообще»¹.

Очень наглядно подобное отношение Ионеско к человеку проявилось в его пьесе «Картина» («Le Tableau», 1954). Рассказывая вполне правдоподобную историю продажи художником своей картины прожженному дельцу, который сумел, в конце концов, заставить автора портрета заплатить ему деньги за «хранение» картины, Ионеско стремится во что бы то ни стало оградить пьесу от истолкования ее как сатиры на ловкого и наглого буржуа. В столкновении Толстого господина с робким и витающим в небесах Художником драматург всячески подчеркивает абсурдность происходящего. Между тем, жизненность конфликта все время пробивается сквозь нагромождение нелепостей.

«Картина» временами производит впечатление произведения, написанного на одну из вечных тем: художник, продающий свой талант толстосуму. Дабы не вводить постановщиков и зрителей в заблуждение, Ионеско предпосылает своей пьесе развернутое вступление, в котором объясняет, что не люди, а марионетки должны предстать перед зрителем, жалкие, независимо от того, есть в их руках власть или нет ее, жалкие потому, что отупленные. Он назвал свою пьесу «гиньолад», т. е. прямо указал на ее связь с гиньольным театром (театром марионеток). «В трактовке этой пьесы необходимо избегать ошибки. В первой части спектакля актеры не должны играть в реалистической (т. е. натуралистической) манере и думать, что речь идет об осуждении капиталиста, эксплуатирующего бедного художника»², — пишет драматург, не скрывая своего нежелания, чтобы пьеса воспринималась как

социальная критика. Он нарушает логику происходящего и делает сугубо практичного, приземленного Толстого господина человеком, стремящимся к красоте и этой красоты достигающим. Именно он, а не художник создает прекраснейшее изображение женщины.

Антитеатр, Ионеско в частности, берет на вооружение проповедуемую философами-экзистенциалистами идею враждебности общества человеческой личности. Как и писатели-экзистенциалисты, драматурги антитеатра имеют в виду не общество, в котором процветает эксплуатация человека человеком, а общество в целом, общественные связи. Однако рассматривая человека, так же как и экзистенциалисты, вне материальных и общественных связей, искусственно изолируя его от окружающей действительности (при этом реальная действительность подменяется либо кошмарной фантастикой у Беккета и Ионеско, либо игрой-мистификацией у Женэ), драматурги антитеатра расходятся с экзистенциалистами почти по всем основным положениям проблемы «человека в абсурдном мире».

Одним из основных положений экзистенциалистской этики является понятие свободы, обуславливающее необходимость выбора самим человеком того пути в абсурдном мире, который позволит ему наиболее полно реализовать заложенные в человеке возможности. Подобное понимание свободы связано с проводимой экзистенциалистской философией дифференциацией между бытием и существованием. Существовать, в экзистенциалистской интерпретации, значит становиться чем-нибудь; существование — это постоянное изменение, преодоление настоящего состояния. Герой писателей-экзистенциалистов — это человек мятущийся, делающий свой выбор вслепую, в полном мраке окружающего его абсурдного мира. Трагедия экзистенциалистского героя усугубляется тяжелым бременем ответственности за все содеянное. Постоянно ищущий, стремящийся к самоутверждению, но сталкивающийся с абсурдностью мира герой писателей-экзистенциалистов был фигурой трагической, терпящей в конечном счете поражение, хотя и стремившейся к активности. Однако уже в самой экзистенциалистской литературе, утверждавшей метафизичность абсурда, содержались предпосылки человеческой пассивности как нормы поведения. Зачем действовать, если мир абсурден

¹ Ionesco. Notes et contre-notes. P., 1962, p. 110.

² Ionesco. Théâtre. V. 3, p. 229.

и ничего нельзя изменить? Драматурги антитеатра, углубляя тему соприкосновения человека с абсурдностью мира, создают иной, чем экзистенциалисты, обобщенный образ человеческого рода. В отличие от героя экзистенциалистов персонаж антидрамы — олицетворение безразличия и пассивности. Ни о какой свободе выбора для него не может быть и речи, так как он лишен способности не только действовать, но и мыслить. Он «понял», что ответственность — это одна из самых тяжелых нош на плечах человечества, и поэтому поспешил снять ее со своих собственных плеч, готовый подчиниться любой, пусть совершенно неведомой силе, которая укажет ему, как жить, и тем самым автоматически возьмет на себя обременительную обязанность отвечать за происходящее на земле. Году у Беккета, Оратор у Ионеско символизируют именно эту силу.

Сент-Экзюпери писал в «Земле людей»: «Быть человеком — это чувствовать свою ответственность»¹. Афоризм Сент-Экзюпери словно предполагает и негативную формулу «Не чувствовать свою ответственность — не быть человеком», формулу, справедливость которой бессознательно подтверждают персонажи, созданные драматургами антитеатра.

Ни за что не ответственны герои пьес Беккета, потому что они ничего не совершают. Не их вина, что они появились на свет, и они просто «отбывают» свой срок до неизбежной развязки — смерти. Дискредитируя разум, драматурги антитеатра низводят человека до роли предмета, который находится там, куда его водворили. Беккет отбрасывает экзистенциалистскую трактовку понятия «существовать» и берет только «быть» (*être*). С радостной готовностью, на которую способна лишь доведенная до своеобразного совершенства человеческая ограниченность, принимают все абсурдные законы окружающего их мира «*hommes de slogans*» (люди лозунгов), персонажи ранних пьес Ионеско.

Главным аргументом, доказывающим человеческую ничтожность и оправдывающим униЗИтельно-насмешливое отношение к человеку, служит у Ионеско несостоятельность разума, столь упорно проповедуемая им. Если

¹ Антуан де Сент-Экзюпери. Земля людей. М., Гослитиздат, 1957, стр. 107.

в пьесах Беккета умственная беспомощность человека носит трагический оттенок, то у Ионеско она становится одним из основных источников комического. В 1951 г. была поставлена пьеса Ионеско «Урок», пьеса о «разумной убийце». Автор окрестил ее комической драмой. Драма бессилия интеллекта превращается в эдакую мрачноватую комедию. Драматург как бы дает канву, по которой читатель, и уж конечно, режиссер, решивший осуществить постановку пьесы, могут «вышить» разные узоры. Вот эта канва: к Учителю приходит Ученица, которая стремится получить докторское звание, но чувствует, что ей необходимо «кое-что» подогнать, так как у нее недостаточно знаний. Учитель с рвением принимается за дело, и очень быстро становится очевидным, что из этих занятий не получится ничего хорошего. Опасения оправдываются, в конце пьесы Учитель убивает Ученицу, при этом выясняется, что она отнюдь не первая его жертва. Такова ситуация, которую предлагает драматург, ситуация, допускающая самые различные трактовки авторского замысла.

Подробно разбирая осуществленную в 1959 г. театром Ля Юшетт постановку «Урока», Г. Бояджиев считает, что «...автор задал актерам задачу изобразить символическую картину губительного торжества разума над живыми инстинктами, ведь «Урок» — своеобразное современное «моралите» с персонифицированными героями и поучительными выводами»¹. Для подобной интерпретации «Урока» немало оснований, но пьеса вполне допускает и другую расшифровку: разум не способен победить невежество силой знания и он убивает невежественный «здравый смысл», расписываясь тем самым в своей полной беспомощности, в своем поражении. Возможность такого прочтения пьесы подтверждается спектаклем того же театра, постановку которого нам довелось увидеть в 1965 г.

Из подробного, темпераментного рассказа Г. Бояджиева, очень отчетливо вырисовывается режиссерский замысел и актерское исполнение. Актриса, играющая Ученицу, создает образ любознательной, молоденькой девушки с умными живыми глазами, а рядом с ней небритый

¹ Г. Бояджиев. Театральный Париж сегодня. М., «Искусство», 1960, стр. 90—98.

и нестриженный актер выступает в роли Учителя. Уже этим бросающимся в глаза внешним противопоставлением во многом предрешена «расстановка сил» в спектакле. В постановке 1965 г. Ученица предстала перед зрителями как чистенькая мешаночка, пухленькая и веселая. Учитель выглядел аккуратным и приветливым человеком, готовым прийти на помощь пожаловавшей к нему гостье. С первого появления действующих лиц намечается различие в том, как были задуманы спектакли: В дальнейшем это различие становится все более очевидным.

В самом начале разговора Ученицы с Учителем выясняется, что девушку привело в этот дом не желание учиться, а необходимость иметь диплом, необходимость, продиктованная стремлением получить в жизни кусочек пожирнее, повыгоднее. Именно эта практическая сторона, которая привлекает в образовании людей, наделенных «здравым смыслом», определяющих ценность всего существующего на земле лишь с точки зрения выгоды, оказывается препятствием, выводящим из себя Учителя. Ученица, какой играет ее актриса в спектакле 1965 г., — воплощение тупости и посредственности. Учитель становится все более возбужденным и нервным по мере того, как убеждается в бесплодности предпринимаемых им усилий научить сидящее перед ним существо мыслить. Он выбирает, казалось бы, простейшие примеры, стараясь объяснить арифметические действия на самых привычных знакомых вещах. «У вас два уха, сколько будет, если отнять одно?» Но Ученица не в состоянии хоть уже знакомы. Она упрямо отвечает «два», повторяя эту цифру несколько раз, так как она твердо знает, что у нее два уха, не больше и не меньше.

Г. Бояджиев рассказывает, как на глазах зрителей девушка превращается в запуганное существо, теряющее почву под ногами и находящее в конце концов выход в непрерывно повторяемой плаксивым голосом фразе: «У меня болят зубы!», которой она как бы защищается от непрекращающихся атак упорного Учителя, все больше и больше впадающего в ярость. Учитель, которого нам довелось увидеть в постановке 1965 г., прежде всего смешон. Смешон, потому что не умеет делать то, что является его профессией — передавать свои знания, учить других. Смешон потому, что весь кипит от бешенства перед

самоуверенной незнайкой. После урока арифметики она совсем не удручена картиной собственного убожества, она спокойно «доводит» Учителя. Он увлекается предметом, плутает в мало понятных ей дебрях, а она издевательски перебивает его, упрямо твердя «У меня болят зубы!». Ученица пугается лишь тогда, когда Учитель, наконец, реагирует на ее нытье и кричит, что он вырвет ей зубы. Через несколько минут наступает развязка. Воображаемым ножом (автор не оставляет у нас сомнений, что нож — это разум) Учитель убивает Ученицу.

«Перед нами в течение часа актер, изображавший учителя, человека, обучающего мыслить, показывал насильника, изувера, палача», — пишет в своей книге Г. Бояджиев¹. В «нашем» спектакле Учитель оказался скорее жертвой, чем палачом, и убийство он совершает как бы в целях самозащиты. Он пугается содеянного, но в то же время испытывает чувство облегчения. Жертва убрана. Раздается звонок, и в прихожей слышен голос новой ученицы. Зрители понимают, что ее ожидает та же участь, что и ее предшественницу: разум и знания снова окажутся бессильными и лишними, они не смогут принести ничего, кроме смерти.

В спектакле сцена, происходящая после убийства, значительно сокращена, по сравнению с текстом пьесы. У Ионеско служанка по-матерински журит Учителя за то, что он сделал, и просит его не возобновлять занятий. Трагикомично выглядят обсуждения похорон 40 жертв, и Учитель высказывает опасение, что такое количество гробов может вызвать подозрения. И тут Ионеско впервые словно приоткрывает завесу над смыслом символики пьесы. Служанка предлагает учителю нацепить на рукав повязку («может быть, со свастикой»), чтобы никто не удивлялся похоронной процессии. Таким образом, драматург допускает расшифровку символики «Урока» как антифашистского протеста, но для него она не является принципиально важной, отсюда и безразличное «может быть» и отсутствие в тексте пьесы каких-либо иных указаний (с учетом аллегорической формы) на изобличение фашизма. Можно согласиться с тем, что режиссер не повел спектакль по этому пути, так как почувствовал его неорганичность для пьесы.

¹ Г. Бояджиев. Театральный Париж сегодня, стр. 97.

Мысль о бессилии человеческого разума, ведущая в антиатре, принимает различные формы выражения в творчестве разных драматургов. Адамов дает свою интерпретацию этой теме в пьесе «Нашествие» («L'invasion», 1949, поставлена в 1950 г). В ней рассказывается о судьбе человека, целиком погруженного в свою работу. Пьер — увлеченный, одержимый исследователь. Расшифровка рукописей умершего друга становится для него главным занятием в жизни. От него уходит жена, с ним порывает давний компаньон. Драматург как бы касается большой и подчас сложной проблемы взаимоотношений человека, отдающего всего себя делу, с окружающими его людьми. Но не это интересует Адамова. Он сводит на нет, делает абсурдным самопожертвование ученого. Исследование Пьера лишено всякого смысла, он не располагает критериями для проверки истинности полученных результатов; содержание рукописи известно лишь ее умершему автору, других документов, написанных его рукой, не сохранилось. Пьер не может доказать, что предложенный им вариант расшифровки точен, да и он сам не уверен в этом. Как у Беккета и Ионеско, под сомнение ставится сама возможность познать что-либо и необходимость такого познания. Никчемность работы Пьера подчеркивается и абсолютным непониманием, царящим между связанными с ним родственными узами людьми. Адамов вновь обращается к использованному уже в «Пародии» приему: люди разговаривают так, как будто бы не слышат сказанного их собеседником. Этот прием, символизирующий человеческую разобщенность, характерен для многих произведений антидрамы. Но если у Ионеско нарочитая нелогичность диалогов служит источником комического, то Адамов приближается в «Нашествии» и «Пародии к трагическому звучанию реплик, подобных тем, которыми обмениваются герои Беккета.

И Беккет, и Ионеско, и Адамов уже первыми произведениями заявили о своей решимости показать, что представляет собой человек, «лишенный защитного покрова словесной шелухи», обнажить неизвестные стороны человеческих поступков. Основным средством в этом «открытии» человека стало отчуждение его от реального мира, от какого бы то ни было класса или социального слоя, смещение акцентов в сложной и многообразной

гамме взаимоотношений человеческой личности с окружающей действительностью»¹.

Для Ионеско — человеческое общество не что иное, как сила, убивающая индивидуальность, нивелирующая людей. Если Беккет утверждает одиночество как единственно возможный путь оградить себя от участия в царящем на свете безумии, то Ионеско видит эту проблему как бы с противоположной точки. Он считает злом № 1 — лежащее якобы где-то глубоко, в недрах человеческой природы, непреодолимое стремление повиноваться, найти для себя какие-то идеи, систему взглядов (по мнению Ионеско, безразлично какие), которые позволили бы человеку избавиться свой мозг от обременительной обязанности думать, вырабатывать собственное отношение к происходящему.

В 1952 г. появляется его пьеса «Жертвы долга» («Victimes du devoir»). «Псевдодрама» пишет автор в подзаголовке, предопределяя отношение к происходящему в пьесе. Снова, как и в предыдущих своих произведениях, Ионеско

¹ Почти одновременно с антиатром в Англии возникло движение «рассерженной молодежи», своеобразным манифестом которого стала пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе». Разочарование в современной действительности, неприятие обывательского «здорового смысла» в произведениях «рассерженных», казалось бы, родящий эти два хронологически почти совпадающие явления в западноевропейском театре, вызванные к жизни во многом сходными причинами. Но родство это призрачное. Английский театральный критик, обозреватель газеты «Обсервер» К. Тайнен, пропагандировавший произведения «рассерженных» в Англии и за ее пределами, верно подметив различия в негативной позиции по отношению к окружающей действительности, которую заняли «рассерженная молодежь» и драматурги антиатра. Характеризуя творчество Делэни, Уэскера, Копса, Биэна и других молодых драматургов, пришедших в театр вслед за Осборном, Тайнен писал об их отношении к жизни: «Они видят ее насквозь, ненавидят ее обманчивость и выражают то, что видят, с искренностью, одновременно противоречивой и беспощадной. Их недоверие к авторитетам сочетается со страстным утверждением святости прав отдельной личности. Свойственное им чувство юмора слишком сильно и не позволяет им впасть в «модное» отчаяние. Они не находятся под влиянием пессимизма, который привел многих молодых драматургов Парижа и Нью-Йорка к утверждению, что истинное общение между человеческими существами стало теперь невозможным» («The Observer», 1956, July 15; цит. по кн.: «Современный английский театр». М., «Искусство», 1963, стр. 14). Позднее, в 1958 г., на страницах «Обсервер» разгорелась острая полемика между Тайненом и Ионеско. Английский критик выдвинул против одного из мэтров антиатра обвинение в напаках на реализм, в отказе от реальности...

создает абсурдные ситуации, лишает смысла предприятия, затеваемые персонажами. Поиски человека, носящего фамилию Малло, которые на всем протяжении спектакля ведет Шубер, одна из «жертв долга», сродни призрачной расшифровке рукописей, целиком захватившей героя пьесы Адамова «Нашествие». Шубер никогда не видел Малло, не знает, как он выглядел и зачем его надо искать, но покорно занимается тяжелым и бессмысленным трудом, навязанным ему чужой волей. Прием драматурга прост: чем абсурднее приказ, который выполняет персонаж пьесы, тем очевиднее его рабское повиновение приказу. Драматург нагромождает в пьесе сцены, в которых одни и те же персонажи предстают перед нами в совершенно различных, не связанных друг с другом ситуациях. Происходит нечто похожее на детскую игру, когда разноцветные деревянные пластинки позволяют ребенку собирать самые разнообразные узоры. Но все это как бы не связанные друг с другом отрывки кончаются одной и той же фразой: приказанием Шуберу снова искать Малло. В этих сценах Шубер, его жена Мадлен и помыкающий ими Полицейский как бы разыгрывают картинки из жизни Шубера. Вот он — восьмилетний мальчик, Мадлен — его мать, Полицейский — отец. Шубер рассказывает об унижениях, которые он перенес от отца в детстве. Затем Мадлен и Полицейский выступают в роли зрителей, присутствующих на выступлениях Шубера-актера. Ионеско словно фиксирует какие-то кусочки человеческой жизни, прожитой не так, как она могла бы быть прожита. Но это делается мимоходом и отодвигается далеко на задний план. А на «авансцене» — Шубер, не имеющий своего лица, Шубер — повиновение. Человеческая индивидуальность похоронена под обломками гордости и самолюбия, и поражение ее тем явственней и бесспорней, что раболепие оказывается в натуре человека. В частых перевоплощениях, которые происходят с героями «Жертвы долга», ощущается своеобразная перекличка с экзистенциалистским принципом «свободы выбора», с принципом существования как постоянного изменения, преодоления настоящего состояния. Ионеско намеренно пародирует экзистенциалистского героя, утверждая, что подобные трансформации чужды человеку, а естественным его состоянием является подчинение. Полицейский убит, и Шубер становится послушным ис-

полнителем воли поэта Николя д'Е, убившего прежнего «хозяина» Шубера. Любопытно, что по-французски имя поэта (Nicolas d'Eu) звучит точно так же, как Nicolas II, т. е. — Николай Второй. Это намеренное совпадение никак не обыгрывается в пьесе и нужно Ионеско, вероятно, как еще одно свидетельство необычности его произведений.

Ионеско осуждает любое подчинение какому бы то ни было принципу, «долгу», с которым так или иначе оказываются связаны персонажи его пьесы. Полицейский приказывает Шуберу, но сам он внутренне подчинен сознанию необходимости делать дело (поиски Малло), о котором у него более чем смутные представления. Николя убивает Полицейского, но как эстафету принимает от него никому не нужное, бессмысленное служение «долгу». «Все мы — жертвы долга» — восклицает Мадлен, подводя итог. Это «чувство долга» очень сродни «ожиданию» беккетовских героев: состояние, не требующее от человека ни малейшего проявления собственной воли, позволяющее ему снять с себя какую бы то ни было ответственность за происходящее в мире.

Ионеско был прав, определяя жанр своей пьесы. Перед нами действительно псевдодрама, потому что ее герой — псевдочеловек, которого драматург упорно пытается выдать за единственно верный образ рода человеческого. Антигуманистическая сущность подобной драматургии в том и состоит, что объектом внимания Беккета, Ионеско или раннего Адамова становятся человеческие слабости и пороки, которые обнажаются ими не во имя борьбы с дурным в человеке, не ради искоренения зла, а с целью абсолютизировать трагикомический образ барахтающегося в абсурдном мире человека, отражающий, по их мнению, подлинное лицо человечества. Уверенность в том, что созданный ими образ является единственным, чего достоин современный обитатель земли, тем не менее не вызывает у драматургов антиаттра стремления высказать свое отношение к нему; наоборот, Ионеско декларирует свое нежелание как-либо повлиять на зрителей. «...Я не могу быть настолько нескромным, чтобы воспитывать моих современников. Я не поучаю, я свидетельствую, я не объясняю, я пытаюсь объяснить»¹. Таково кредо

¹ Ionesco. Notes et contre-notes. Цит. по журн.: «Paris-Théâtre», N 181, p. 8.

Ионеско. В «Жертвах долга» Мадлен, обращаясь к поэту Николя, произносит фразу, которая могла бы стать эпиграфом антитеатра, своеобразным обращением к его драматургам: «Так как современный мир находится в состоянии распада, ты можешь быть свидетелем распада»¹. Ни сущность происходящих в мире процессов, ни закономерности развития общества не интересуют авторов антидрам, легко превращающих в абсолютное частное и преходящее. Главное в сегодняшнем мире, по их мнению, décomposition (распад), а для современного человека наиболее характерны душевное смятение и пессимизм, порождающие пассивность и безразличие к окружающей действительности. При подобном взгляде на мир зовущий художника к пассивности лозунг «je témoigne» — я свидетельствую, — оказывается ничем иным, как эстетическим принципом этого распадающегося мира, а анти-театр — одним из элементов происходящего распада.

В 1957 г. Беккет пишет пьесу «Конец игры» («Fin de partie»). После постановки «В ожидании Годо» казалось, что драматург выплеснул на сценические подмостки такое море безысходности и отчаяния, что он уже не сумеет создать ничего более пессимистического. Театральный обозреватель газеты «Фигаро» Жан Лемаршан писал о премьерке «В ожидании Годо»: «...Могло показаться, что первое драматическое произведение Беккета рискует быть его последним вторжением в театральное искусство. Создавалось впечатление, что трудно с помощью лишь одних сценических средств углубить изображение игры, полной абсурда и жестокости»². Но в пьесе «Конец игры» драматург поразил зрителей и критику, доказав, что он может сделать еще шаг вперед по пути отрицания мира и прозябающего в нем человека. Беккетовский нигилизм достигает в этой пьесе своего апогея. Пожалуй, ни в одном из произведений антитеатра мы не найдем столь страшной в своей откровенности и нарочитой обыденности агонии человечества. Нет никаких сомнений — Годо не придет, партия проиграна, конец ее может быть только один — окончательный и бесповоротный «мат». Все в мире кончено, все погибло — в такой «обстановке» происхо-

дит действие пьесы. Правда, действия как такового нет — есть обмен репликами, бессвязными и большей частью бессмысленными, между четверьмя находящимися на сцене существами.

Каждому из действующих лиц пьесы отведена своя доля убожества, «chacun sa spécialité» (каждому своя специализация), как говорит один из ее героев. Все четверо умирают постепенно, страшно медленно, и смерть изображается Беккетом не как акт, прерывающий жизнь, а как процесс, делящийся с самого рождения человека. Старик Наг и Нелла все время сидят в урнах для мусора, им, как кошкам, меняют песок и опилки. Их сын Хамм может только сидеть, а его сын Клов, внук стариков, не может сесть. Старики практически не участвуют в разговоре и основное их «занятие» — воспоминания об ушедшей молодости. Клов — воплощение беспокойства, он все время мечется, хватается попеременно то за одно, то за другое. Он прислуживает своему отцу, которого смертельно ненавидит. «Если бы я мог убить его, я умер бы удовлетворенным»¹, — восклицает Клов. Ненависть, пожалуй, самое привычное чувство для этих людей. Ничто не связывает их, они могли бы избавиться друг друга от необходимости совместного прозябания, но ведь человек, по мнению драматургов антитеатра, существо неразумное. Абсурдно прежде всего поведение Клова, наиболее деятельного из всех персонажей пьесы, его трудами и заботами живы все остальные, главным образом, Хамм, непрерывно помыкающий сыном. Клов презирает этих людей, но продолжает оставаться с ними. В его взаимоотношениях с отцом многое напоминает «дуют» Поццо — Лакки в пьесе «В ожидании Годо». На этот раз Беккет, утверждая ту же мысль о скотской природе человека, дает своему герою-рабу большую свободу, которую тот не использует. Тем самым драматург как бы подчеркивает второстепенную роль внешних обстоятельств, способных изменить поведение привыкшего к покорности существа. Не умирающий за стенами комнаты отвратительный мир, символом которого становится агонизирующая на кухне крыса, не неизбежный конец, ожидающий героев (смерть кажется чем-то очищающим для этих людей), а глубоко сидящее в них человеконенавистничество, глу-

¹ Ionesco. Théâtre. V. 1, p. 226.

² «Figaro littéraire», 1961, N 766.

¹ Beckett. Fin de partie. P., 1957, p. 43.

хая, часто прорывающаяся наружу злоба оставляют наиболее мрачное, жуткое впечатление. При знакомстве с «Концом игры» обязательно встает в памяти экзистенциалистская формула «ад — это другие», нашедшая свое наиболее законченное выражение в пьесе Сартра «При закрытых дверях» («Huis-clos», 1943). Сартр предложил своим героям такую ситуацию, которая практически, да и теоретически, исключает для них возможность избавиться друг от друга: комфортабельный номер гостиницы, где находятся действующие лица пьесы, оказывается ничем иным, как «тем светом». В подобной ситуации «свобода выбора» ограничивается возможностью избрать наиболее эффективный способ мучить сотоварищей по номеру. Персонажи Беккета еще не на «том свете», они еще могут что-то изменить в своей судьбе, но для анти-театровского героя подобная возможность равна нулю. «Я оставляю тебя», — повторяет несколько раз Клов отцу, но эта фраза повисает в воздухе точно так же, как «пошли», произносимое не двигающимися с места героями пьесы «В ожидании Годо».

«Ад — это другие» — утверждал экзистенциалист Сартр и вынуждал своих героев пройти все круги этого ада, не оставляя им иного выхода. «Ад — это другие», — повторяет Беккет, и персонажи его пьесы остаются в аду в силу своей инертности и из глубокой ненависти ко всему роду человеческому. Они уже исчерпали до дна всю низость и жестокость человеческих взаимоотношений, и потому сама мысль о том, что жизнь на земле может продолжаться, кажется им кошмарной и противоестественной. Хамм наиболее откровенен в своем человеко-ненавистничестве. «Но начиная с этого, человечество может возродиться! Поймай ее, ради бога!»¹ — кричит он в испуге Клову, нашедшему у себя блоху. При этом подобное состояние человека не является по Беккету чем-то обусловленным или имеющим какие-либо временные границы. Понятие времени у него не существует, все изображаемое — явления бесконечные и неизменяющиеся. Между Хаммом и Кловом происходит такой диалог:

Х а м м. Который час?

К л о в. Как обычно.

Х а м м. То есть?

¹ Beckett. Fin de partie. p. 50.

Клов. Ноль¹.

Это как бы расплывшееся время чрезвычайно напояет образ, созданный в изобразительном искусстве, — «Мягкие часы» сюрреалиста Сальвадора Дали. Беккет в значительной мере способствует закреплению в антидраме мотива кошмаров. В реальной действительности кошмары воспринимаются человеком как плод большого воображения, как возникающие в снах причудливо преломившиеся конкретные события, оставившие след в памяти. В таком же соотношении с реальностью выступают кошмары в реалистических художественных произведениях. Возьмем для примера фильм известного итальянского кинорежиссера Федерико Феллини «8½», фильм очень сложный, построенный на непрерывном переплетении ассоциаций. Но видения (большей частью кошмарные) главного героя, его сны настолько подготовлены реальными событиями, играющими важную роль в жизни героя, что когда режиссер предлагает вниманию зрителей кадры фантастических сновидений, то становится понятно, какие именно события преобразились в воображении Гвидо Ансельми.

Драматурги антитеатра лишают зрителей возможности проследить ход ассоциаций, приводящий к созданию такой, например, ситуации, как помещенные в урны для мусора старики («Конец игры»), или разрастающийся до неимоверных размеров труп в пьесе Ионеско «Амедей, или Как от этого избавиться». Они стремятся утвердить мысль о тождественности человеческого существования в современную эпоху самым невероятным кошмаром, на которые способен мозг человека или точнее, на которые способна необузданная фантазия некоторых литературных деятелей.

Понятно, что помещенный в мир, где естественное и привычное становится бессмыслицей, а фантастическое и невероятное возводится в норму и выдается за единственно верное и истинное, человек оказывается беспомощным и жалким существом. Он вырван драматургом из среды, из общества, он не связан с обществом ни законами, ни соблюдением норм или условностей, ни желанием быть среди людей, — он абсолютно свободен и в то же время абсолютно скован необходимостью дожить причи-

¹ Beckett. Fin de partie, p. 18.

тающуюся на его долю жизнь, абсолютно подчинен авторскому произволу, мрачной фантазии драматурга, так как отделив своего героя от реального мира, драматург во главу угла ставит свою субъективную творческую волю.

Беккет отбрасывает реальные трудности повседневной действительности во имя того, что кажется ему единственно достойным внимания художника — трагической обреченности человека. Неосуществимое стремление к покою проступает в «Конце игры» еще отчетливее, чем в пьесе «В ожидании Годо», хотя более поздняя пьеса значительно статичнее первой драмы Беккета. Ощущение какой-то неясной внутренней напряженности создается ритмом речи, неоконченными или чрезвычайно короткими предложениями, несвязанностью реплик в диалогах. Беккет понимал, что невозможно передать полную пустоту и абсурдность жизни, пользуясь привычными для драмы языковыми средствами. Речь, всегда служившая людям средством общения, становится в его пьесах, да и вообще в антидраме, одним из доказательств разобщенности людей. Реплики повисают в воздухе, и создается впечатление, что действующие лица ни в коей мере не заинтересованы в том, чтобы партнер в диалоге прислушивался к сказанному и отвечал. Важен сам акт — «говорение», который иногда является единственным свидетельством того, что персонажи живы (старик Наг и Нелла, например). Текст реплик может дать актеру очень мало сведений о его герое, указаний на поведение в тот или иной момент. И дело здесь совсем не в том, что драматург предоставляет актерам полную свободу «додумывания» персонажей. Беккет стремится дать как можно более точные указания на поведение своих героев, обратить внимание на мельчайшие детали, но делает он все это в авторских ремарках, которые в пьесе «Конец игры» занимают весь ма внушительный объем. Ремарки становятся ведущим руководством к действию для постановщиков и исполнителей. На первый взгляд пьеса производит впечатление прозаического произведения, а основной ее текст кажется лишь рассыпанными в нем диалогами. Подобное «недоверие» к тексту характерно не только для Беккета, но в той или иной степени для всех драматургов антитеатра.

Языковые особенности антидрамы связаны с тем, что авторы, стремясь передать абсурдность мира, создают

абсурдные произведения. Характерно, что некоторые изменения в творчестве Ионеско в последние годы и отход от антитеатра Адамова сразу же сказались на композиции их пьес: появилось большее доверие к тексту реплик, несущих основную смысловую нагрузку, более краткими стали авторские ремарки, играющие вспомогательную роль.

Мысль о невозможности объясниться с помощью слов находит свое абсолютное выражение в беккетовском «Акте без слов» («Acte sans paroles», 1957). В пьесе, которая практически является текстом для пантомимы под музыку, к человеку, находящемуся в пустыне, поочередно спускаются сверху предметы.

Ритм непрерывного движения не дает человеку сосредоточенно поразмыслить. При этом человек двигается как бы не по своей воле: время от времени неизвестно откуда раздается свист, который выводит его из недолгого состояния оцепенения, и он начинает делать что-то совершенно бессмысленное. Сначала свист слышен то в левой, то в правой кулисе, и человек бросается то влево, то вправо. Неведомая сила отбрасывает его, и он падает. Так повторяется несколько раз. Беккет словно боится, что его прием может быть не понят, что останется неясной абсурдность человеческих поступков. А вся пьеса именно об этом. Вот сверху спускаются большие портновские ножницы; свисток — герой замечает их и начинает стричь ими ногти. Подобные «упражнения» повторяются неоднократно. И драматург хочет уверить нас, что именно в этом безумном, слепом повиновении — основа всего живущего на земле. Человек не отреагировал на свисток и все окружавшее его исчезло, а он остался неподвижно лежать на полу, устремив пристальный взгляд в зрительный зал. В рецензиях на спектакль, в котором были объединены «Конец игры» и «Акт без слов», многие французские театральные критики высказывались еще более категорично, чем после постановки «В ожидании Годо», что Беккет не сможет больше создать ни одного драматического произведения, что он уже исчерпал себя. Но и на этот раз предсказания критиков не оказались пророческими.

Абсурдность мира, бессмысленность человеческого существования, эгоизм и враждебность людей друг другу — из замкнутого круга этих тем Беккет не выходит на про-

тяжении вот уже 20 лет. В трактовку романов и пьес последних лет он не вносит каких-либо существенных изменений, сохраняя найденный аспект и изобразительное решение. В 1959 г. драматург публикует пьесу «Последняя лента» («La dernière bande»), пьесу о человеческом одиночестве. Здесь только одно действующее лицо — Крепп, жизнь которого проходит перед нами. Но о том, как он жил, что волновало и мучило его, мы узнаем не из рассказа самого героя (он произносит лишь несколько отрывистых реплик), не из его исповеди перед кем-то посторонним (подобный прием противоречил бы психологической основе образа: человек, проповедующий одиночество, не стал бы изливать душу кому бы то ни было). О Креппе мы узнаем из магнитофонных записей, сделанных им 30 лет назад и прокручиваемых в день его 69-летия. Всю жизнь Крепп стремился оградить свое «я» от воображаемых посягательств. Разрозненные картины далеких лет показывают, как постепенно Крепп отказался от всякого активного участия в жизни. Он бросил литературную деятельность, потому что она не принесла ему успеха. Он утверждался в своем стремлении уйти от этого абсурдного мира в раковину, прочно отгороженную от окружающей действительности. Крепп одинок и пассивен не потому, что ему негде применить свою силу, как это было с героями пьесы «В ожидании Годо», не в силу физической или психической неполноценности, как герои «Конца игры», а потому что он упорно и сознательно следует принципу: бездеятельность — наиболее подходящая для этого мира форма существования. Диалог Креппа с магнитофоном, т. е. диалог с самим собой, вдруг отчетливо показывает герою, что даже в его намеренно бессмысленной жизни были моменты, которые, поведи он себя иначе, могли совершенно преобразить ее, наполнить содержанием. Но Крепп подавляет в себе сожаление о навсегда потерянных днях счастья, и называет того, чуть не расчленившего сорокалетнего Креппа, жалким кретином.

Точно так же «магнитофонный» Крепп отзывался о первой любви «юного кретина» — двадцатилетнего Креппа. И Крепп, каким он был 30 лет назад, старается затушевать радостные мгновения любви, в его рассказе преобладают картины мрака и кошмаров. Он боится пробуждения где-то внутри себя светлых порывов, боится, что его увлекут милые видения. Но он подавляет в себе

эти искры жизнелюбия, так же как преодолагает себя 69-летний Крепп. Беккет верен своему взгляду на человека как на одинокое, озлобленное существо. Враждебность людей друг другу не заставляет Креппа страдать, он воспринимает ее как норму. Главное для него — суметь поглубже залезть в свою раковину, закрепиться в своих эгоистических побуждениях. Но несмотря на то что финал пьесы звучит как торжество подобного «жизненного принципа», история Креппа оставляет щемящее чувство горечи, смешанное с отвращением к обокравшему себя человеку. Высшая стадия эгоизма погубила самого эгоиста.

Непривычные для творчества Беккета ноты сожаления, прозвучавшие в «Последней ленте», как бы перешли в следующую его пьесу «О, прекрасные дни!» («Oh, les beaux jours», 1963). Характерно, что и в «Последней ленте» и в драме «О, прекрасные дни!» драматург показывает человека, чья жизнь прошла, человека, лишённого будущего в самом обыкновенном, временном значении этого слова. Беккет знакомит нас с героиней пьесы в последний день ее жизни. Винни на наших глазах погружается в песок и к концу спектакля на поверхности остается лишь ее голова. Принимая смерть как должное, Винни грустит о том, что жизнь прошла. На очной ставке со своей собственной жизнью, с безвозвратно потерянной молодостью Винни не может сдерживать рвущегося наружу отчаяния от того, что ничего уже нельзя изменить. Беккет дает своей героине слушателя, старика Вилли, который за всю пьесу не произносит ничего, кроме нечленораздельного мычания. Глубокий старик, свидетель многих событий в жизни Винни, о которых она вспоминает, он остается почти безучастным к ее словам. Магнитофон был Креппу лучшим собеседником. Живое существо, человек, не пытается найти общий язык с другим человеком, даже когда того отделяют от смерти всего несколько часов¹.

¹ Появление магнитофона в пьесе «Последняя лента» или присутствие на сцене Вилли во многом связано и с проблемой сценичности драматических произведений Беккета. Драматургическое мастерство подсказало ему, что сведение всей пьесы к монологу, восприятие которого требует от публики максимального внимания, тем более к монологу, состоящему из обрывающихся незаконченных фраз, последовательных переходов от одного к другому, сделает практи-

Мир остается в пьесе «О, прекрасные дни!» таким же, как и в предыдущих произведениях Беккета, но необычно стремление жить в этом мире, несмотря на все его уродство. Иногда в словах Винни звучит что-то очень похожее на любовь к жизни, нежелание расстаться с ней. Если Хамм в «Конце игры» ненавидел все живое на земле, то для Винни есть прелесть даже в проползающем мимо муравье. В отношении автора к своей героине чувствуется значительная доля насмешки над расчувствовавшейся сентиментальной дамой, стремление унижить цепляющегося за жизнь человека. Оставаясь верным своему взгляду на мир, Беккет, однако, в пьесе «О, прекрасные дни!» создает, пожалуй, самый человечный из своих образов. И в последних словах Винни ощущается тоска человека, которому трудно свыкнуться с мыслью о неизбежности смерти, хочется ненадолго, хотя бы на один день, отодвинуть конец: «О, каким прекрасным мог бы быть еще этот день! Еще один!»¹. Помимо воли драматурга образ оказался окрашенным в более теплые тона, чем обычный мрачный серый цвет беккетовских персонажей. Те крохи человечности, которые встречаются в этом произведении, заставляют еще трагичнее звучать вечные темы пьес Беккета. Драматург видит, что буржуазное общество неизлечимо больно, но переносит эту смертельную болезнь на весь мир, на все человечество. С завидным упорством, достойным лучшего применения, он излагает «историю болезни», распространившейся, по его мнению, всюду.

Замкнувшись в узком кругу тем и форм, Беккет неизбежно приходит к повторениям, иногда прямо вводя уже использованные однажды приемы. Так, в его пьесе «Ко-

чески неосуществимым даже минимальный контакт со зрителем, не сможет удержать его в зале, — так появляются у беккетовских героев символические партнеры. Интересно, что стремление избежать казавшихся ему устаревшими монологов привело к похожему решению Мейерхольда. В осуществленной им в декабре 1926 г. постановке голливудского «Ревизора» Мейерхольд выводит на сцену попутчика Хлестакова — офицера, о котором лишь упоминается в тексте пьесы. Длинные разговоры Хлестакова с самим собой преобразились таким образом в размышления, обращенные к молчаливому собеседнику. У офицера нет реплик, он никак не влияет на ход событий, но богатство фантазии и наблюдений режиссера сделали этот персонаж органичной частью спектакля.

¹ Beckett. Oh, les beaux jours. «Avant-scène théâtre», P., 1964, N 313, p. 20.

медия» («Comédie», 1963/64) действующие лица, помещенные в глиняные кувшины, напоминают о заключенных в мусорные ящики стариках из «Конца игры». Если в ранней пьесе этот прием, примененный впервые, вызвал нужную автору реакцию зрительного зала, удивлял, шокировал публику, то потеряв остроту новизны и не приобретя никакого иного назначения, он перестал «срабатывать». «Комедия» лишилась и той гнетущей атмосферы тревоги и одиночества, которая присуща творчеству Беккета. Перед нами «пустой» текст, нагромождение нелепиц, снова (в какой уже раз!) бессмысленные, разрозненные реплики. Единственно, что драматург «позволяет» зрителю понять из разговора, происходящего между тремя персонажами, — перед нами идет выяснение взаимоотношений между мужчиной, его женой и его любовницей. Каковы эти отношения, что представляют из себя находящиеся на сцене люди, какие чувства связывают или наоборот отталкивают их друг от друга, понять невозможно. В пьесе нет ничего кроме рассказанной выше экстравагантной и абсурдной ситуации. Торчащие над глиняными кувшинами головы произносят обрывки фраз и время от времени замолкают — вот и все, что «происходит» в пьесе. Текст драматического произведения теряет свое самостоятельное значение и превращается лишь в предлог для создания спектакля. Четвертым и главным «действующим лицом» является луч прожектора, поочередно выхватывающий из мрака то одно, то другое лицо. «Лица без возраста, и если можно сказать, без визы, чуть более разные, чем кувшины»¹, — написано в авторской ремарке. F¹ (Première Femme), F² (Deuxième Femme), H (Homme) обязаны «жизнью» только лучу света, сами они — неподвижны. Луч света — это неведомая сила, которая заставляет человека жить, и до тех пор, пока луч освещает то одного, то другого, они будут говорить, хотя им нечего сказать и они слово в слово повторяют уже сказанное. Если в ранних пьесах Беккета герои находились в движении, создавалась видимость какой-то активности, если даже погруженная в песок Винни в драме «О, прекрасные дни!» то поправляла шляпку, то подкрашивала губы, — то в «Комедии» ничто, кроме

¹ Beckett. Comédie. «Les lettres nouvelles». P., 1964, juin-juillet-août, p. 11.

речи, не свидетельствует о том, что перед нами живые существа. Вот она, полная изоляция личности, которую проповедают авторы антидрам.

«Комедия» отчетливо показала, что, идя по пути разоблачения не условий человеческого существования, а внутреннего несовершенства человека, его убожества, ограниченности, озлобленности, якобы присущих самой человеческой природе, Беккет замыкает свое творчество в узкие рамки. Упрямо продолжая вести читателей и зрителей в «путешествие на край ночи», драматург не видит или не хочет себе признаться, что он уже в тупике. Создание абсурдных произведений для того, чтобы передать царящие в мире абсурдность и упадок, привело Беккета к полному разрушению законов драматургии, к пьесам, которые лишь очень условно можно считать драматическими произведениями. Самый стойкий последователь принципов антидрамы Беккет примером своего творчества доказал их бесплодность и пагубность для драматургии. Любопытно, как отзывается о творчестве Беккета Джон Пристли, писатель, хорошо разбирающийся в модернистских течениях. В беседе с корреспондентом «Литературной газеты» он заявил: «Если бы я воспринимал жизнь такой, как ее видит, скажем, Сэмюэль Беккет, то я не стал бы писать пьесы, а покончил жизнь самоубийством... У авторов литературы отрицания есть излюбленная, я бы сказал, навязчивая мысль: люди не могут понять друг друга, они потеряли способность общаться. Но если писатель не верит в возможность общения с людьми, со своими читателями, как он смеет писать? Я не люблю это слово, но тут оно самое точное: такая литература и драматургия — декаданс»¹.

В творчестве Беккета идея абсурдности мира и беспомощности человека находит как бы абсолютное свое выражение. Другие авторы антидрам, касаясь этой темы, выбирают иное изобразительное решение.

Уводя своего героя из реального мира, драматурги антитеатра дают ему взамен созданный различными художественными средствами иллюзорный мир. Это и мир человека, находящегося у самого края пропасти, оставившего позади все, что связывает его с жизнью, мир, в котором живут персонажи пьес Беккета. Это и мир пьес

¹ «Литературная газета», 1964, 16 июня, стр. 4.

Ионеско, словно щупальцами опутывающий человека бессмыслицей и уродливостью происходящего в нем. Иногда этот мир вдруг обнаруживает черты поэтической нереальности, как, например, в пьесах Жоржа Шеаде.

Ливанец по национальности, живущий уже много лет во Франции, Жорж Шеаде (р. 1910) начал свою литературную деятельность как поэт, но вскоре ведущее место в его творчестве заняла драматургия. Широкую известность Шеаде-драматургу принесла написанная им в 1956 г. пьеса «История Васко» («Histoire de Vasco»). Поэтический мир, в котором живет герой Шеаде, — плод его воображения. Этот мир позволяет герою словно не замечать окружающих его абсурда и жестокости, хотя герой и оказывается вовлеченным в водоворот навязанных ему событий. Как и в более поздней пьесе Шеаде «Путешествие» («Le voyage», 1960), в «Истории Васко» зло побеждает, гасит мечты, дремлющие в человеке. Для драматургии Шеаде очень характерно столкновение иллюзий героя с жестокостью мира, но мира не реального, а метафизического, населенного кошмарами, с которым мы встречаемся во всех произведениях антитеатра. Шеаде создает два вымышленных образа действительности: один — обычный для антидрамы, другой — населенный поэтическими мечтами, но существующий лишь в воображении героя пьесы. В «Истории Васко» драматург делает войну воплощением абсурдности окружающего героя мира. Война между двумя народами, неизвестно почему превратившимися во врагов, война, идущая неизвестно за что и почему, необъяснимая, как и любое явление, находящее свое отражение в антидраме. Но война, приносящая реальные беды, о которых не раз упоминают действующие лица пьесы. «...Когда наши сыновья вернутся с войны, у них будет на одну руку меньше, на одну ногу больше из-за костыля», — говорит один крестьянин другому. Его сосед вторит ему: «Вся эта игра... опасная игра и глубокая болезнь»¹. И в страшные жернова этой войны попадает человек, совершенно не приспособленный к ней, человек, который всем своим существом противится, не хочет участвовать в человекоубийстве. Герой Шеаде упорен в своем нежелании воевать. Ни истеричные крики сестры, требующей, чтобы он поступил как все мужчины и записался в армию,

¹ Schéhadé. Histoire de Vasco. P., 1956, p. 52.

ни приказ о всеобщей мобилизации не могут заставить Васко стать солдатом. Он никого не трогает, он хочет остаться парикмахером и иметь возможность мечтать у окна, так зачем же к нему пристают? Но Васко покоряется силе и, как брехтовский Гали-Гай, сказав однажды «да», не может больше вырваться из ее лап. А сила эта жестока и бессердечна. Ее аллегорическое выражение дано в первой сцене, предворяющей встречу зрителя с Васко. Черные вороны кружат над лесом, страшнее, чем их карканье, звучит бессмысленная речь Цезаря, скрывающего под маской полубезумца свое нежелание иметь что-либо общее с этим миром.

Шеаде важно показать, как в столкновении с окружающими его людьми человек теряет свое «я», как все непрочное в этом мире, как трудно понять и уловить смысл происходящего (об этом же пьеса Шеаде «Эмигрант из Брисбена», написанная в 1964 г.). Васко гибнет, гибнет потому, что он не смог остаться самим собой. Образ маленького незаметного парикмахера, мечтавшего о спокойной жизни, распадается на несколько совершенно самостоятельных, как бы отдельно существующих образов: Иохим, посылаемый с ответственным поручением, жених дочери Цезаря Маргариты, военный, дающий советы штабным офицерам,— все эти разные «лица» Васко создают ощущение неуловимости, какой-то аморфности персонажа. Ни о чем в мире нельзя судить с уверенностью в справедливости своего суждения, ничто не постоянно и потому познание невозможно. Шеаде строит всю пьесу, не только центральный образ, исходя из этого принципа. Первое впечатление зрителей от того, что они увидели на сцене, тут же опровергается: вульгарные раскрашенные дамочки оказываются переодетыми солдатами, лес вдруг начинает шевелиться, и деревья движутся вперед, словно в шекспировском «Макбете». Смещается понятие времени, реального и нереального, действительности и фантастики. Майор спрашивает Цезаря, сколько лет его собачке: «Ей было три года, когда она умерла, а сейчас шесть»¹,— следует ответ. То, что мы принимаем за реальность, есть условность, то, что нам кажется подлинным, на самом деле не что иное как ложь. Человек — песчинка в абсурдном мире, но он все время пытается доказать

¹ Schéh a d é. Histoire de Vasco, p. 145.

самому себе, что он что-то из себя представляет — такова «мораль» пьесы Шеаде. Отсутствие единого начала в образе, «многоликость» героя достигаются драматургами антитеатра по-разному. Ионеско в «Жертвах долга», Шеаде в «Истории Васко» создают эту раздробленность образа, представляя своего героя в каждой новой ситуации совершенно другим человеком. С помощью иных средств достигает «разорванности» персонажа Жан Женэ.

Женэ (р. 1909) заявил о себе как о драматурге в конце 40-х годов пьесой «Служанки» («Les bonnes», 1947). Окруженный легендой одного из самых аморальных людей века, знакомый с большинством исправительных домов и тюрем Франции, человек, который, по словам Буадеффра, «встретил зло и решил сделать его основой своей этики и средством искупления вины»¹, принес с собой в литературу образы духовно искалеченных, озлобленных и гордящихся своей развращенностью людей. Весь мир — царство зла и насилия, не позволяющее человеку быть таким, как он этого хочет. Человек не может жить в соответствии со своими желаниями и наклонностями (а они обычно оказываются у персонажей произведений Женэ низменными), и потому то, что мы называем жизнью, по мнению Женэ, есть лишь притворство, игра в настоящую жизнь. И неуловимость персонажей Женэ рождается прежде всего из того, что драматург заставляет своих героев находиться все время в состоянии игры, представления, жить в плену мистификаций. Стремление придать действительности форму игры, скорее даже розыгрыша, Женэ возводит в принцип драматического искусства. В предисловии к своей первой пьесе, ставшем своеобразным манифестом Женэ-драматурга, он писал: «Я не знаю, каким будет театр в социалистическом мире, но в западном мире, все более отмеченном смертью и обращенном к ней, он может быть лишь отражением отражения»².

Женэ, как ни один из драматургов антитеатра, усвоил наследие театра Пиранделло, его театр в театре, игру в игре, смешение и противопоставление реальности и иллюзии. Но герои Пиранделло прятали свое истинное, человеческое лицо за внешней маской, потому что драматург

¹ P. de Boisdefre. Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. P., 1962, p. 282.

² Там же, стр. 691.

считал, что в его эпоху многообразный и противоречивый внутренний мир человека не может открыто выражать себя, потому что люди замкнуты и разобщены. Раз и навсегда найденная маска становится для персонажей Пирранделло и спасительным укрытием и их трагедией, так как любые попытки снять эту защитную оболочку ни к чему не приводят. Женэ как бы опрокидывает с ног на голову принципы итальянского драматурга. Здесь сказывается и влияние фрейдизма, главным образом, мысли о том, что источником энергии человека служат лежащие в его подсознании подавляемые инстинкты. Женэ показывает нам своих героев в тот самый момент, когда они «выпускают на волю» свои скрытые желания. С самозабвением они погружаются в игру, потому что в избранной «роли» они находят себя, потому что у них нет ничего за душой, что могла бы охранять от внешнего мира пирранделловская «маска». Женэ пытается доказать тем самым, что игра, иллюзия, для человека более реальна, более жизненна, чем сама жизнь, так как в ней он может стать тем, чем ему не позволяет сделаться повседневная действительность.

В пьесе Женэ «Служанки» подобный взгляд драматурга на мир отразился со всей определенностью. В первой же сцене зрителя ожидает сюрприз. В разговоре служанки с хозяйкой, свидетелем которого его делает драматург, служанка неожиданно бьет хозяйку по лицу. Оказывается перед нами не служанка и хозяйка, а две сестры-служанки, для которых игра «в хозяйку» стала постоянным времяпрепровождением в отсутствие Мадам. При этом перевоплощение в другого человека настолько важно для концепции Женэ, настолько драматург считает его неотъемлемой частью (скорее, даже основой) человеческого существования, что он сознательно нарушает элементарную логику поведения человека. Одна из сестер, Клэр, играет роль Мадам, но для игры вполне возможным и оправданным было бы, если бы ее сестра Соланж осталась сама собой, ведь она — служанка. Но нет, Соланж действительно выполняет в игре роль служанки, но она играет Клэр, свою сестру. Реально существующие отношения между Мадам и служанками не в счет, они ненавидят и презирают ее, но это не мешает Клэр с упоением изображать Мадам. Чтобы окончательно перевоплотиться во взятые ими на себя роли, девушки решают убрать свою

хозяйку с дороги и высыпают яд в ее чашку. Не притронувшись к питью, Мадам уходит, а сестры «доигрывают» свои роли до конца: Клэр-Мадам выпивает чай, а Соланж-Клэр остается дожидаться полицию, которая арестует ее за убийство «хозяйки». Все поведение героинь абсурдно, но ведь таков и мир в представлении драматургов антиатра.

В 1956 г. Женэ пишет пьесу «Балкон». И снова мы попадаем в мир мистификации, на этот раз носящей политический оттенок. Содержательница «дома иллюзий» «Большой балкон» мадам Ирма припасла для своих клиентов всевозможные костюмы и реквизит, позволяющие им разыгрывать любые сцены. Женэ повторяет найденный в «Служанках» прием, и в первый момент после того, как поднимается занавес, зрители видят залы епископского дворца и его хозяина, разглагольствующего о боге. Но обман длится недолго, и мы узнаем, что перед нами всего лишь публичный дом, в котором посетители могут на выбор облачиться в мантию судьи или генеральский мундир, а обитательницы дома охотно помогут им уверовать в реальность происходящего.

Маскарад, переодевание используются иногда и другими современными французскими драматургами. В костюмы XVIII в. облачались герои пьесы Ануя «Репетиция, или Наказанная любовь» («La Répétition, ou l'Amour puni», 1951), по прихоти одной из героинь одевали старинные костюмы персонажи первой пьесы Франсуазы Саган «Замок в Швеции» («Le Château en Suède», 1960). Но ни в одной из этих пьес смена костюмов не влекла за собой каких-либо изменений в жизни героев, тем более не была связана со стремлением хотя бы в маскараде изменить свое социальное положение. Несоответствие костюмов современной эпохе, ярко выраженной в поведении персонажей, становилось удачно найденным изобразительным средством. У Женэ все обстоит иначе. Для его героев с переодеванием связано полное перевоплощение, иллюзорная возможность уйти от самих себя, перелиться в какую-то иную форму.

По замыслу драматурга, для «перевоплощения» героев пьесы была необходима ситуация, которая сделала бы их маскарад не только возможным, но и нужным. Царящие за стенами «дома иллюзий» беспорядок и хаос вызваны народной революцией. Женэ безразлично, какие

задачи и какие идеалы поднимают народ на борьбу в реальной действительности, для него революция — один из вариантов бунта, ненужного и бессмысленного, ничего не меняющего в этом обреченном мире. Народ ведет Шанталь, одна из бывших девиц заведения «Большой балкон». Становится известно, что королевский дворец разрушен, королева и вся высшая знать убиты. И тогда для спасения порядка любовник мадам Ирмы, шеф полиции, заставляет посетителей ее дома сыграть роли тех, в чьи костюмы они нарядились. Псевдо-епископ, псевдо-судья, псевдо-генерал и сама мадам Ирма, псевдо-королева, становятся олицетворением законной власти. Злая издевка звучит в пьесе Женэ: переодетый порок взгромождается на место порядка. По свидетельству французской прессы, постановка «Балкона» была первоначально запрещена в Париже «не потому, что действие пьесы происходит в доме терпимости, а потому, что она задевает власть имущих»¹. Но для Женэ эта ситуация одновременно и свидетельство абсурдности мира. Все непрочно, установленный силами шефа полиции порядок находится в постоянной опасности, зреет новое восстание и клиентам «Большого балкона» предстоят новые роли.

В «Балконе» отчетливо проявились особенности стиля Женэ: разорванность реплик, унаследованная антидрамой от сюрреализма, нарочитая необычность диалогов, стремление усложнить понимание текста. Но для Женэ характерно (что почти совершенно отсутствует у других драматургов антитеатра) употребление арготических выражений французского «дна», воровского мира, введение в текст ругательств. Речь идет совсем не о языковой характеристике персонажей, язык героев Женэ абсолютно одинаков, независимо от того, кто изображается в пьесе. Понятно, что сама ситуация «Балкона», основное место действия — дом терпимости, — позволили драматургу широко продемонстрировать языковые «особенности» своего стиля.

В 1958 г. появилась пьеса Женэ «Негры» («Les nègres»), в которой драматург, казалось бы, ставит проблему взаимоотношения белых и черных, одну из самых животрепещущих проблем XX в. В пьесе есть линия разоблачения и насмешки над колонизаторами, считающими

себя вправе судить «низших» — негров. Жалкие марионетки, уверенные в вечности своей власти над черными рабами, оказываются поверженными возмущенной толпой негров. Но Женэ все время уводит зрителя от революционной стороны изображаемой ситуации. Сам конфликт не ясен, остается неизвестным, совершено убийство белой женщины или это игра, придуманная неграми, или ритуальный обряд. Протест ли это против колониального рабства или религиозная месть? Женэ определил жанр своей пьесы как клоунаду — «clownerie», но это клоунада, в которой звучит тема враждебности людей друг другу, ненависти, населяющей души людей. В клоунаде буржуазного цирка привычной уже стала пара, в которой один из клоунов на потеху зрителям высмеивает другого и издевается над ним. Женэ как бы переворачивает привычный тандем и отдает роль сильного долго унижавшемуся и оскорбленному. Но кто они, эти «униженные и оскорбленные», действительно ли драматург ставит вопрос о расовых предрассудках?

Название пьесы как будто бы исключает подобные сомнения. Но Женэ здесь вновь подменяет жизнь игрой, его белые — это те же самые негры, надевшие на лица белые маски, а на руки белые перчатки. По предписанию автора, актеры, исполняющие роли белых должны все время не забывать, что они играют лишь переодетых негров. Однако на этом не кончаются в пьесе переодевания: мужчины одеваются в женское платье, и на «женщин» обрушивается поток ругательств так же, как на белых. Женэ смещает все возможные акценты пьесы, создавая, по справедливому замечанию критика «Фигаро литерер» Лемаршана, «игру зеркал и отражений»¹. Мотив мистификации преобладает в пьесе с первых сцен; драматург словно стремится исключить возможность узкой трактовки темы пьесы как столкновения белых и негров. Обращаясь в зрительный зал, Негр говорит: «Мы украшаем себя, чтобы понравиться вам. Вы — белые. И зрители. Сегодня мы играем для вас»². Подобное постоянное напоминание, что перед нами игра, обнажение условности происходящего, связано у Женэ со стремлением подчеркнуть оторванность искусства от реальной действительности.

¹ «Le Figaro litteraire», 1959, 7. XI.

² «Arts», 1959, 3. XI.

¹ «Paris-Théâtre», 1960, N 160, p. 46.

сти. Ведь театр — искусство условное, и если зритель не маленький ребенок и не слабоумный, то он всегда помнит, что события *разыгрываются* перед ним. Для Женэ важно все время напоминать зрителям, что игра, свидетелями которой они становятся, и есть правдивое отражение жизни, так как сама жизнь есть не что иное, как игра.

Элемент игры Женэ стремится сохранить, правда, уже в иной форме, в своей пьесе «Ширмы» («Les paravents», 1961). В этом произведении, пожалуй, наиболее отчетливо видно, к чему приводит Женэ следование принципам «абсурдного театра», в каком очевидном противоречии оказываются реальные события и их художественное выражение. Совершенно бесспорно (этого не отрицает и сам автор), что мысль о написании пьесы «Ширмы» возникла у Женэ в связи с освободительным движением в арабских странах. Но какое странное преломление получила героическая борьба пробудившихся государств в произведении Женэ! В пьесе есть отдельные места, скорее, даже отдельные реплики, отсылающие зрителя к совершенно определенной, реально существующей ситуации, к взаимоотношениям хозяев страны (берется период колониального господства в арабских странах) со «слугами». И здесь Женэ саркастически смеется над пресловутой теорией о просветительской культурной миссии колонизаторов. Изображение действительности в пьесе Женэ правдиво именно тогда, когда он говорит о методах колонизаторов, о порядках, которые они стремятся поддерживать во что бы то ни стало, о страхе господ перед пробуждением самосознания у их слуг.

Основное содержание пьесы составляют не взятые из жизни наблюдения драматурга, а бессмысленная, грязная и отвратительная жизнь и как результат отчаяния и невозможности больше терпеть — взрыв ненависти и гнева против господ. При этом грязь и человеческая низость как бы смакуются драматургом, они — главный объект его внимания. Нарочитая грубость и натурализм почти всех сцен превращают людей в скотов, причем животное состояние стало уже привычным для них.

Абсурдность поведения человека неоднократно доказывается Женэ. Восстание угнетенных не связано с их недовольством своим положением, в нем есть что-то от мистического акта бунта, разрушающего все на своем пути и гаснущего так и не принеся плодов. Вот финал бунта:

убиты и повержены колонизаторы, но человеческая жизнь абсурдна, и победители ничего не выиграли от победы. Женэ, рисуя положение, в котором находятся угнетенные, как будто бы готовит зрителя к мысли о том, что восстание оправдано многими годами слез и унижения. Но его герои совершенно не руководствуются мотивами борьбы за право называться людьми и жить, как люди. Когда старая Кадидта бросает в лицо колонизаторам «ваша сила не может победить нашу ненависть»¹, сами восставшие объявляют ее сумасшедшей.

В пьесах Женэ, в отличие от драматургии Беккета или ранних пьес Ионеско, на первый взгляд заложен протест против несправедливости мира, зла и насилия. Они как бы иного «темперамента», чем глубоко пессимистические и статичные произведения Беккета. Но Женэ и не пытается утвердить в них способность человека жить иначе, напротив, стремится доказать, что и в самом бунте сказываются животные инстинкты людей, их низменные желания. Бунтующий герой Женэ ничем не отличается от беккетовского пассивного выжидателя или повинующегося абсурдной воле персонажа Ионеско. Он тоже смирился с жизнью и свидетельствует тому — перенесение активных поступков в область ирреальных событий, в придуманный мир.

В творчестве Беккета, Женэ и Шеаде, в ранних произведениях Ионеско и первых пьесах Адамова принципы антиатра нашли наиболее полное выражение. Антидрама абсолютизирует конкретное, обусловленное зло, беря его как абстрактную категорию. Мысль об абсурдности мира и вечном царстве зла характерна для всей антидрамы в целом, но самым последовательным ее проводником является Беккет. От пьесы «В ожидании Годо» до «Комедии» драматург с каждым новым произведением все более приближается к законченному воплощению в драме пустоты и никчемности человеческого существования. Страх и отчаяние, застилающие обывателю «атомного века» весь мир, становятся в пьесах Беккета постоянным душевным состоянием человека, так как тот мир, который по воле драматурга окружает его героев, по праву может соперничать со сценами Апокалипсиса. Такова «классика антиатрамы».

¹ «Arts», 1959, 3.XI, p. 129.

Но если Беккет пошел по пути углубления темы гибели человечности, то Ионеско как бы проходит подобный путь, — хотя и очень медленно, — в обратном направлении, все больше противопоставляя в своих пьесах конца 50-х — начала 60-х годов жестокости и насилию незащищенную и слабую, но все-таки живую человечность.

Желание правдиво отобразить сложный и многообразный мир приводит к необходимости расстаться с антитеатром Артюра Адамова.

Творческой эволюции Ионеско и Адамова посвящены вторая и третья главы книги.

ГЛАВА II. ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЭЖЕНА ИОНЕСКО

На протяжении 15 лет Ионеско по праву делит с Беккетом славу родоначальника и крупнейшего представителя антидрамы. Но проблему «абсурдный мир и человек» он рассматривает в несколько ином аспекте, чем Беккет. В том «здравом смысле», осмеяние которого становится стержнем большинства его пьес, чувствуется определенная связь с реальными, злободневными вопросами 50-х годов. Разоблачение приспособленчества людей, руководствующихся в жизни «здравым смыслом», стало темой многих произведений послевоенной французской литературы, в том числе и драматургии. Война сделала как никогда ясной подлинную сущность людей, показала, на что они способны в минуты решающих испытаний. И те, кто привык руководствоваться в жизни лишь логикой «здорового смысла», оказывались на стороне врага. Таков один из центральных мотивов антифашистской пьесы известного французского драматурга Армана Салакру «Ночи гнева» («Nuits de colère», 1946). Написав пьесу о героических участниках Сопротивления, гневно обличая фашизм, драматург строит основной конфликт произведения не на столкновении французских партизан и оккупантов, а на противопоставлении верности идеалам и обывательской психологии, оправдывающей любое поведение, если оно продиктовано заботой о собственном благополучии. «Ночи гнева» — это рассказ не только о героизме патриотов, но и о коллаборационистской сущности обывательского здравого смысла.

На протяжении нескольких десятилетий воюет с обывательской психологией другой известный французский драматург Жан Ануи. Ведущей темой многих его пьес

стал протест личности, стремящейся к духовной чистоте и внутренней свободе, против затхлого мира мешан. Но поиски выхода из гнетущей атмосферы современной буржуазной действительности в пьесах Ануя — безрезультатны. В большинстве пьес драматург приходит к пессимистическим выводам о невозможности счастья на земле, о вечном одиночестве человека.

Если для Ануя или, скажем, Салакру, человечество не сводится к носителям мешанских взглядов, если для них буржуазность имеет свои реально существующие причины, а здравый смысл вовсе не тождествен разуму, то в пьесах Ионеско, особенно в его ранних произведениях, критика обывательской системы мышления растворялась в отрицании силы разума, в демонстративном протесте против всего рационального. Ионеско не столько подвергает сомнению или призывает пересмотреть проверенные опытом человечества истины, сколько доказывает их абсолютную неверность. В своем походе против «здорового смысла» он стремится расширить границы содержания, обычно вкладываемого в это понятие, и искazać его; здравый смысл становится у Ионеско синонимом любых поступков человека, совершенных им сознательно, обдуманно, а не интуитивно. Изображая эдакий человеческий автомат, мозг которого заряжен мыслями и фразами-штампами, драматург усиливает ощущение «вещности» человека, помещая своих героев в мир алогизмов, т. е. создавая ситуацию, наиболее «противопоказанную» здравому смыслу, который незамедлительно предстает во всем своем убожестве и примитивности; и уж, конечно, не разуму постичь современный мир. Стремясь оправдать появление в своих пьесах действительности как кошмара, Ионеско утверждает, что она такова и есть: «...Я чувствую, что жизнь — кошмарна, что она тяжела, невыносима как дурной сон. Посмотрите вокруг: войны, катастрофы и бедствия, ненависть и смятение, гонения и смерть, подстерегающая нас, люди говорят не понимая друг друга...»¹.

Если отрицательные явления действительности в реалистических произведениях разоблачаются силой не только таланта художника, но и его разума, если он стремится рассказать об уродливом во имя победы прекрас-

¹ Ionesco. Notes et contre-notes, p. 91.

ного, во имя идеала, то в антиатре, у Ионеско в частности, негативные стороны действительности гипертрофируются абсурдностью художественной формы, которая избирается для их выражения. Создается положение, при котором произведение искусства не выступает против безобразного в реальной действительности, а как бы солидаризируется с самым отталкивающим в жизни. Глаз художника выбирает именно такие явления, которые наиболее полно отвечают его видению мира.

Драматург, видящий в действительности лишь «постоянное разрушение» (*destruction continuelle*), естественно, не может разглядеть людей, чье служение идеалам наполняет жизнь смыслом, помогает преодолевать трудности, дает силы в борьбе за построение нового, светлого общества на земле. Распространяя недуг, которым страдает совершенно определенное общество, на общество вообще, Ионеско упрямо продолжает выводить в своих пьесах целый рой персонажей, чье сходство с представителями рода человеческого лишь внешнее, да и то зачастую очень относительное. Драматург словно «выпотрашивает» человеческую сущность из своих героев и, словно чучела, набивает их смесью туповатого безразличия к жизни, как к активному проявлению человеческой индивидуальности, потребительского отношения к ней и соглашательства с кем и с чем угодно, лишь бы оставили в покое и не мешали повиноваться раз и навсегда заведенному порядку. На протяжении первых 10 лет своего творчества Ионеско «населял» театральные подмостки людьми-марионетками, слепо повинующимися тому, кто дергает ниточки; а в роли этой подавившей человека силы в его пьесах оказывались то разум, то идеи, большей частью здравый смысл. Всякое организующее или образующее начало разоблачалось как враждебное человеческой природе. В мире абсурда и зла люди приспособились и покорились необходимости существовать в нем. Около десятка пьес перепевали на разные лады образ отупленного повинованием, лишеного собственных мыслей и чувств человека.

Но Ионеско не ограничивается драматургической деятельностью и в отличие от Беккета, хранящего молчание по поводу своих взглядов на театр и драматургию, он весьма охотно высказывается по этим вопросам. В 1962 г. в издательстве «Галлимар» в серии «Практика театра»

вышла его книга «Комментарии и контркомментарии» — сборник статей и высказываний разных лет. «Комментарии», в отличие от пьес, дают более точное представление о симпатиях и антипатиях Ионеско, о его резко отрицательном отношении к социалистической идеологии и к писателям, которые связали с ней свою судьбу.

Однако к концу 50-х годов, сохраняя прежние позиции по отношению к действительности и к роли искусства, Ионеско пытается, как кажется несколько раздвинуть замкнутый круг, по которому он движется, ограничив себя чрезвычайно узкими рамками тем, образов и абсурдной формой произведений. В его творчестве появляется тема активности человека, стремящегося противостоять силам зла; активности, пусть бесполезной, не дающей осязаемых результатов, но все-таки означающей определенный шаг вперед, потому что герой действует самостоятельно, а не по принуждению, и потому, что он действует вопреки тому самому «здравому смыслу», который в произведениях Ионеско сковывал личность, лишал человека всякой инициативы.

В 1957 г. драматург пишет пьесе «Убийца без жалования» («Tueur sans gages»). Снова перед нами абсурдный мир, но среди этого абсурда появляется человек, который пытается разобраться в том, что творится на его глазах. В «Убийце без жалования» мы знакомимся с Беранже. Начиная с этой пьесы, образ Беранже будет переходить из одного произведения Ионеско в другое. Драматург словно боится расстаться с найденным им героем, непохожим на окружающих его людей; он стремится развить этот образ, раскрывая в каждой новой пьесе какие-то раньше не обнаружившие себя черты. Беранже для Ионеско явился своего рода признанием того, что человечество не совсем такое (не будем требовать от автора антидрам признания, что оно совсем не такое), каким он изображал его в своих фарсах-кошмарах, что есть и незараженные раблепием и тупоумием люди.

В «Убийце без жалования» Ионеско создает ситуацию, очень напоминающую «Замок» Кафки. Страх и покорность перед убийцей, которого никто не видел и поступки которого не поддаются объяснению с точки зрения элементарной логики, приводят людей к смирению и признанию своей беспомощности перед лицом неведомой силы, о которой они могут судить лишь по зловецким ре-

зультатам ее разрушительной деятельности. Эти люди, словно младшие братья тех, населяющих «деревню», созданную воображением Кафки, уверовавших в незыблемость порядка, который установили обитающие в замке и недоступные их взору чиновники. Для их умишка непостижимо поведение пришельца, землемера К., который хочет во что бы то ни стало проникнуть в оплот начальственных лиц, точно так же, как стремление увидеть убийцу, ставшее смыслом жизни Беранже, кажется противоестественным окружающим его обывателям. Как и землемер К., Беранже обречен; с самого начала нам ясно, что он неминуемо потерпит поражение, тщетность его усилий — очевидна, но как и герой Кафки, он не может отказаться от задуманного, он идет навстречу своей гибели, так как в самой опасности таится для него большая притягательная сила. Ионеско дает своему герою могущественное оружие. Беранже ищет убийцу не для того, чтобы обеспечить собственную безопасность (наоборот, безопаснее было бы не искать встречи с ним), и не только потому, что он потрясен гибелью понравившейся ему Дани, но главным образом для того, чтобы убрать с дороги людей зло. Впервые в творчестве Ионеско человек проявляет заботу о других, не замыкается в собственной скорлупе. Беранже стремится населить «лучезарный город» (ville radieuse) людьми, а для этого нужно изгнать из него убийцу. Человеческое счастье приобретает в пьесе реальные очертания, но оно недостижимо даже тогда, когда люди знают, как оно выглядит, когда для того, чтобы попасть в прекрасный город, находящийся в предместье их отвратительного городка, им нужно сделать всего один шаг. Никто, кроме Беранже, не пытается защитить «лучезарный город», никто не сопротивляется убийце. Характерно для отношения Ионеско к проблеме активности человека, что убийца не трогает чиновников, т. е. не трогает тех, кто подчинил свою жизнь порядку иерархической служебной лестницы, кто стал беспрекословным исполнителем чужой воли. Раблепие перед верховной властью служит гарантией перед лицом убийцы, но отказ работать в этой «призрачной» конторе, напоминающей своей деятельностью покрытый тайной чиновничий мир «Замка», немедленно карается им. Ионеско проводит прямую связь между подчиняющей себе человека силой и злом. Драматург показывает, как, с его точки

зрения, происходит процесс закабаления человеческого «я».

Совершенно очевидно, что та концепция мира и роли человека в нем, которой следует Ионеско, неминуемо привела пьесу к трагической развязке. Человек, не похожий на других, гибнет от рук того самого убийцы, узнать и понять которого он так страстно хотел. Гибель Беранже вновь подтверждает авторский тезис об абсурдности борьбы со злом: Беранже становится жертвой того же приема, с помощью которого убийца уничтожил немало людей и о котором Беранже хорошо знал. Хитрость и умение добиться в жизни теплого местечка — не для Беранже. Его незащищенность перед злом происходит от его наивности и неприспособленности. Другим и не мог быть герой, ведущий себя не как все, в пьесе такого драматурга, как Ионеско. Если раньше персонажи Ионеско копошились и грызлись в кругу себе подобных, если все они, за исключением Старика и Старухи из «Стульев», составляли группу внутренне одиноких людей, но связанных друг с другом единым отношением к жизни; и если все они в равной степени служили драматургу для высмеивания человека, то Беранже одинок в силу своей необычности для окружающей его действительности. Необычность эта объясняется несхожестью внутреннего мира героя с тем, что составляет смысл жизни обитателей отвратительного городишка, в котором он живет. Внешне же Беранже ничем не отличается от них, да и круг его интересов так же ограничен, его поглощают повседневные заботы мелкого служащего, разве что ему живется немного хуже: «...В моем квартале, особенно у меня дома, все сырое: уголь, хлеб, ветер, вино, стены, воздух и даже огонь»¹.

У Ионеско появляется взаимосвязь между тем, на какой ступени социальной лестницы стоит человек, и тем, в каких условиях живет, появляется своего рода социальная детерминированность персонажей, полностью отсутствовавшая в ранних пьесах.

Образ Беранже призван проиллюстрировать тезис, столь характерный для антидрамы, о бессилии человека что-либо изменить, о безнадежности борьбы со злом и бессмысленности подобных попыток. Но уже само появ-

¹ Ionesco. Théâtre. V. 2, p. 68.

ление в пьесе Ионеско персонажа, пытающегося атаковать зло, свидетельствует о поисках драматургом каких-то новых аспектов в изображении мира.

В «Убийце без жалования» заметны и некоторые изменения стиля. Нарочитая нелепость происходящего, бессмысленность диалогов, абсурдность ситуаций в значительной мере уступают место последовательно развивающемуся действию, единому сюжетному стержню пьесы, взаимосвязанности реплик. Стремление доказать абсурдность царящих в мире законов остается, но автор уже не так последователен. Он достигает этого не всем построением пьесы, а опирается лишь на отдельные элементы в ней: немотивированность совершаемых убийств, гибель Беранже, знающего, чего ему надо опасаться, но все же попадающего в капкан. Более четким и понятным становится язык пьесы. Еще очевиднее происшедшие в творчестве Ионеско перемены в следующей его пьесе — «Носороги» («Rhinoscegos», 1959)¹. В связи с «Носорогами» критика впервые обратила внимание на новеллы Ионеско. А в 1962 г. издательство Галлимар выпустило в свет сборник небольших рассказов драматурга разных лет, названный по одному из них «Фотография полковника»². Эти новеллы раньше публиковались автором в различных журналах и прошли почти незамеченными. Но изданные вместе, они как бы открыли читателям и зрителям пьес Ионеско доступ в его творческую лабораторию. Из семи помещенных в сборнике новелл пять были превращены автором в драматические произведения: «Орифламм» («Oriflamme»³, 1954) лег в основу пьесы «Как от этого избавиться» («Comment s'en débarrasser»), рассказ «Фотография полковника» (1955) превратился со временем в пьесу «Убийца без жалования», «Жертва долга» («Une victime du devoir», 1953) в псевдодраму «Жертвы долга», новеллы «Носороги» (1957) и «Воздушный пешеход» («Le piéton de l'air», 1962) в пьесы с тем же названием. Новеллы Ионеско содержат в зародыше основные мотивы

¹ Перевод названия пьесы как «Носорог» связан с допущенной первым французским издателем пьесы ошибкой, на которую Ионеско указывал в «Тетрадах коллеги патафизики» («Les cahiers du collègue de pataphysique», 1959, dossier 7).

² Ionesco. La photo du colonel. P., 1962, p. 238.

³ Название королевского вымпела, существовавшего до середины XV в.

будущих пьес, они словно наброски мыслей автора, ситуаций, которые он затем переносит в драматические произведения. Трудно сказать, насколько эти новеллы являются законченными произведениями, но сравнивая их с пьесами, можно легко определить, что оказалось для Ионеско наиболее интересным, какие моменты получили дальнейшее развитие, более детальную разработку. Все новеллы написаны от первого лица, это «я» (je) рассказчика в пьесах приобретает черты нового персонажа. Лишь начиная с «Убийцы без жалования», «я» обрело свой постоянный драматургический «эквивалент» — Беранже. Автор нашел героя, который на данном этапе его творчества явился наиболее созвучным тому представлению о человеческой личности, которое сложилось у Ионеско. Интересно, что с появлением этого нового для драматургии Ионеско героя, в его пьесах происходит очевидное деление на главного и второстепенных действующих лиц, служащих как бы фоном, который помогает герою проявить себя. Подобного деления не существовало в ранних произведениях Ионеско, как нет его и в пьесах Беккета или Женэ. Сосредоточивая внимание на одном герое, Беккет, например, прибегает к монодраме, как в «Последней ленте», или к чисто формальному введению второго действующего лица, как в пьесе «О, прекрасные дни!». Беранже у Ионеско — герой, образ которого, развиваясь от пьесы к пьесе, от «Убийцы без жалования» к «Носорогам» и т. д., приобретает какие-то новые черты.

В «Носорогах» Беранже сталкивается со всеобщим «оскотением», с отказом людей от человеческого облика. Абстрактный, лишенный реального контекста образ человечества, слепо преклоняющегося перед лозунгами, приобретает в этой пьесе Ионеско контуры более или менее конкретного явления. В противовес своему собственному утверждению, что не реальная действительность должна лечь в основу художественного произведения («...Наша правда в наших снах, в воображении...»), Ионеско создает в «Носорогах» сатиру на тоталитарный режим, на фанатическое стремление к тоталитарности. Так же, как

и в написанной в 1957 г. новелле, Ионеско рисует в пьесе универсальность охватившей людей болезни. В носорогов превращаются все, независимо от социального происхождения и положения в обществе. Единственным человеком, незаразившимся «носорожьей» болезнью, остается Беранже. В новелле Ионеско очень много внимания уделил личной трагедии героя, связанной с тем, что Дэзи, любимая им девушка, тоже оказывается в конце концов в стаде носорогов, а он никак не может принять животное обличье. Сцена прощания Дэзи и Беранже написана автором с большим лиризмом и хорошо передает трагическое настроение человека, который не в силах удержать самое для него дорогое существо. Эта сцена полностью перешла в пьесу, но она перестала определять все звучание произведения, как это было в новелле, приобрела несколько иную тональность. Ведущим в пьесе стало изображение захватившей людей трансформации, при этом драматург представляет трансформацию не как глубокие внутренние изменения, происходящие в людях, а как явление скорее внешнее, как приведение в соответствие внешней оболочки и внутреннего содержания.

Место действия — провинциальный городок, очень похожий на тот, в котором жил Беранже из пьесы «Убийца без жалования», и очень похожи на жителей, окружающих Беранже в «Убийце», обитатели города, охваченного носорожьей болезнью. Лишь пунктирно набросанные в новелле второстепенные персонажи занимают в пьесе значительное место. Ионеско-драматург создает несколько забавных уличных сенок, которые прекрасно демонстрируют узость интересов, ограниченность жителей городка, царящий в нем дух обывательщины. Он в какой-то степени «предает» статичную форму антидрамы, вводит динамичное действие, очевидна попытка создания характеров: Жан, Дюдар и прежде всего Беранже. Неудачник и идеалист, в житейском понимании этого слова, ни на что не способный с точки зрения мещанского здравого смысла Беранже в первых сценах отличается от своих сограждан пренебрежительным отношением к тому, что они свято блюдут и считают показателем «цены» человека: подчеркнутая опрятность, педантичность, аккуратность, удивительная схожесть в мыслях. Драматург показывает, как легко эти люди скрывают за словами свою пустоту и ограниченность. Разговаривая, они обрушива-

¹ Ionesco. Notes et contre-notes. Цит. по журн. «Paris-Théâtre», N 181, p. 5.

ют на собеседника поток прописных истин, тех самых «лозунгов», которые Ионеско высмеивал уже много раз. Многозначительные изречения произносятся не по какому-либо серьезному поводу, а в обыкновенном, будничном разговоре о самых обыденных вещах; они не в состоянии сами мыслить, и их реакция даже на совершенно неожиданные и невероятные явления оказывается чем-то вроде раз и навсегда зазубренного урока.

Ионеско значительно расширяет в пьесе образ Жана. Жан — это антипод Беранже. Самодовольный, глубоко убежденный в своей непогрешимости Жан наставляет Беранже, учит его уму-разуму. То, что говорит Беранже, прочувствовано им и выстрадано, то, что изрекает Жан — лишь заученная трескотня, совершенно ни к чему его не обязывающая. Жан — «убежденный носорог», для которого носорожье состояние — наиболее подходящая форма самовыражения. В момент превращения Жана в носорога между ним и Беранже происходит разговор, раскрывающий человеконенавистничество добропорядочного обывателя, связывающее его с тупой жестокостью стада носорогов.

Беранже смотрит на жизнь иначе, чем все окружающие его люди, он не стремится преуспеть в ней, ничего не добивается, ему претит направленный лишь на обеспечение собственного благополучия здравый смысл. Мысли, скроенные по одному образцу, практицизм и привычка подчиняться не размышляя, умение находить оправдание любым своим и чужим поступкам, если они продиктованы все тем же пресловутым «здравым смыслом», подготовили сограждан Беранже к быстрому и легкому превращению в носорогов. Одними из первых сменили кожу чиновники, как люди в наибольшей степени не привыкшие самостоятельно мыслить. Ионеско развивает в «Носорогах» ту же мысль, что и в «Убийце без жалования»: убийца не трогал людей, связанных с администрацией, в «Носорогах» все служащие администрации превращаются в носорогов. Главными «поставщиками» носорожьего стада становятся люди, принимающие, скажем, не систему взглядов, но организационную объединенность, подчиняющиеся управленческой системе. Человеческое обличье сохраняет лишь человек, ни с чем никак не связанный, человек, который не в состоянии разобраться в том, что удерживает его в жизни, человек, который говорит:

«Одиночество давит на меня. Общество тоже»¹. В новелле Беранже так и не смог определить, каким же должен быть человек в этом мире. После того, как присоединилась к носорогам Дэзи, которую он не смог удержать силой своей любви, он весь в сомнениях и отчаянии от того, что перевоплощение в носорога ему недоступно. Внутренний монолог Беранже оставляет гнетущее ощущение трагической парадоксальности мира, в котором человек мечтает отказаться от самого себя. Рассказчик (Беранже) внешне остался человеком, но его внутренняя несхожесть с носорогами оказалась растоптанной их могучим стадом, и он сам обуреваем желанием стать таким, как они.

Между новеллой и пьесой прошли 3 года. В эти годы драматург, видимо, многое передумывает и ищет иного решения своих излюбленных тем. И одним из результатов этих раздумий становится изменившийся Беранже, такой, каким его увидели зрители спектакля. Ионеско переносит в заключительный монолог Беранже все отчаяние от потери Дэзи, все сомнения, охватившие героя после того, как он остался один, т. е. все то, что уже было в новелле. Но Ионеско-драматург расширяет и углубляет переживания Беранже, сообщает ему какие-то ранее совершенно не свойственные его героям настроения. Беранже охвачен тревогой за Дэзи, его бесконечно волнует ее дальнейшая судьба, он чувствует себя связанным с ней и ответственным за ее жизнь. Освобождаясь от ниточек марионетки, герой Ионеско начал приобретать человеческие черты. Как и рассказчик в новелле, Беранже в пьесе не может превратиться в носорога и в первый момент так же, как и тот, жалеет об этом. Но мы расстаемся с ним, не в этот момент, а на мгновение позже, но за это самое мгновение Беранже преображается: он обретает мужество.

Одиночка, обороняющийся от темных сил, — вот герой, к которому пришел Ионеско. Для драматурга антиатра он сделал шаг вперед, свидетельствующий о его внимании к человеку, который может что-то противопоставить миру насилия. Но каким представляется автору этот мир, каково его отношение к конкретным проявлениям тоталитаризма в современном обществе? Ионеско под-

¹ Ionesco. Rhinocéros. Цит. по журн.: «Paris-Théâtre», N 156, p. 15.

черкнуто отстранялся от любых толкований, которые могла вызвать его пьеса.

Драматург предоставляет читателям и особенно режиссерам, постановщикам «Носорогов», возможность различных, даже диаметрально противоположных, толкований пьесы. В парижской постановке 1960 года Жан-Луи Барро придал пьесе ярко выраженное антифашистское звучание, носорожья болезнь ассоциировалась с коричневой чумой. В раздававшемся за сценой реве носорогов отчетливо слышались известная песенка «Лили-Марлен» и мелодии маршей вермахта.

Возможность лишь антифашистской трактовки «Носорогов» горячо отстаивает Эльза Триоле. В статье, посвященной спектаклю Барро¹, писательница резко выступает против критики, которой пьеса не понравилась, и высказывает мнение, что авторы критических замечаний судят о «Носорогах» с точки зрения носорогов. Эльза Триоле убеждена в однозначности аллегории Ионеско и в доказательство своей правоты приводит примеры конкретной направленности сатиры «Носорогов», взятые почти целиком из оформления спектакля (немецкая музыка, стук сапог), а не из текста пьесы.

Существуют и другие мнения об этой пьесе.

В рецензии², опубликованной на три дня раньше статьи Эльзы Триоле, Ги Леклерк, театральное обозреватель газеты «Юманите» справедливо указал на неконкретность созданной Ионеско аллегории и считал оправданными несколько вариантов расшифровки того, кто скрывается за носорогами.

Антифашистская направленность спектакля — заслуга Барро, так как текст «Носорогов», так же как тексты абсолютного большинства произведений антитеатра, допускает множество различных интерпретаций. Ионеско выступает против тоталитаризма и конформизма вообще³.

¹ «Allez voir Le Rhinoceros». «Les Lettres françaises», 1960, 27. I — 3. II, p. 1, 8.

² «l'Humanité», 1960, 25. I, p. 2.

³ Прав Поль Сюрер, который писал: «...«Носорог» это не критика, как поняли некоторые, какого-то определенного режима — тоталитарного нацистского режима, — в определенной стране, в определенный исторический период; это исследование общего процесса лю-

В год написания «Носорогов» во время лекции в Сорбонне он недвусмысленно заявил: «Я, кажется, уже неоднократно подчеркивал, что театру особенно угрожают две опасности: с одной стороны — буржуазный склероз мозга, с другой — тирания политических режимов и руководств, т. е. буржуазность со всех сторон»¹.

Интересно, что сам Ионеско заговорил об антифашистской направленности своей пьесы уже после постановки, осуществленной Барро (преьера состоялась 22 января 1960 года). В предисловии к школьному изданию на французском языке, выходящему в США, он пишет: «Носороги» — несомненно, антинацистское произведение, но прежде всего (выделено нами. — Т. П.) это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьезными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии»². Обратим внимание на то, что ни о каком уточнении того, какая идеология имеется в виду, нет и речи, т. е. таким образом, в один ряд с фашистской идеологией Ионеско практически ставит любую другую идеологию. И лишь спустя год после премьеры в театре Барро, после успеха антифашистской интерпретации «Носорогов» в других странах мира, драматург вдруг решает сообщить, каков был замысел пьесы, чего он никогда не делал раньше. На страницах еженедельника «Ар» Ионеско пишет: «Я должен сказать, что я действительно стремился описать процесс нацификации страны, а так же смятение человека, который будучи невосприимчивым к заразе, присутствует при изменении в умах общества. Первоначально, под «носорожьей болезнью» подразумевался нацизм»³.

Интересное объяснение пьесы дает Адамов, вышедший уже к этому времени из группы драматургов антитеатра: «Носороги», в которых Ионеско хочет показать сражение одиночки с загипнотизированным обществом, кажутся

бой коллективной завербованности, прослеженного с момента его рождения до его завершения» (Surer. Le théâtre français contemporain. P., 1964, p. 492).

¹ Ionesco. Notes et contre-notes, p. 63.

² Там же, p. 177.

³ «Arts», 1961, janvier.

мне фальшивыми не столько потому, что это общество никак не конкретизировано, — и едва ли поспешные изображения постановщика могут быть достаточными для того, чтобы конкретизировать его, — сколько потому, что тема «одиночка против всех» связана с самой жалкой индивидуалистской традицией»¹. Адамов верно отмечает индивидуалистическую сущность «бунта» героя Ионеско, но в образе Беранже ощущается признание драматургом, что не все человечество состоит из тех безмозглых полуплюдей-полуавтоматов, которыми он так щедро населял свои ранние пьесы.

В произведениях, написанных после «Носорогов», Ионеско закрепляет те изменения в его творчестве, которые наметились в этой пьесе. В новелле «Воздушный пешеход», рассказывалась история о поразительной способности человека перемещаться в воздушном пространстве без помощи посторонних предметов и об изумлении, которое вызывало у окружающих это удивительное явление. В написанной летом 1962 г. пьесе с таким же названием эпизод удивительного парения Беранже в воздухе — лишь одна из сцен. В центре пьесы, рядом с уже разрабатывавшейся Ионеско темой «одиночка против всех», тема трагической неустроенности жизни, неизбежности смерти. Драматург впервые заговорил так прямо и взволнованно о смерти как трагедии, а не закономерном финале, неизбежно ожидающем человека, и о насилии, несущем человеку противоестественную смерть, физическое уничтожение.

Совпадение авторского «я» в новелле с образом Беранже в пьесе становится подчеркнутым. Давая пищу для аналогий, Ионеско делает героя пьесы писателем, больше того, драматургом. Беранже выражает взгляды автора на литературу, он проповедует те мысли и чувства, которые волнуют Ионеско в этот период. В пьесе мы находим прямые совпадения реплик Беранже с тем, что пишет Ионеско в эти годы, не скрываясь за маской того или иного персонажа.

Ионеско начинает пьесу интервью Беранже. Интервью-пролог нужен драматургу для того, чтобы ввести

¹ Adamov. Ici et maintenant. P., 1964, p. 155.

зрителей в круг проблем, которые он ставит в своей пьесе. В какой-то мере «Воздушный пешеход» явился итогом того, что было написано Ионеско до конца 50-х годов, и закреплением нового, что было найдено в «Убийце без жалования» и «Носорогах». За последние годы Ионеско в чем-то пересмотрел свое отношение к тем вопросам, которые он поднимал в ранних пьесах. Нелогичность, абсурдность драматических произведений перестала быть для него неотъемлемой частью доказательства абсурдности мира, и Ионеско, словно споря с самим собой, каким он был десять лет назад, возвращаясь к уже использованному однажды приему, вводит противоположный ему прием. В «Воздушном пешеходе» появляется маленькая девочка-англичанка, которая что-то поет. Задиристый мальчишка дергает ее за косички и вдруг... с нее падает парик, и девочка оказывается совершенно лысой. Чтобы у зрителей не оставалось никаких сомнений в том, на что намекает автор, мама-англичанка заявляет: «Ну да, наша девочка — лысая певица»¹. Когда-то зрителям пьесы, носившей это название, так и не суждено было увидеть ту, в чью честь антипьеса называлась «Лысая певица», теперь они получили эту возможность.

Снова мир людей, живущих словно по указке запрограммированной машины, окружает Беранже. Все эти прогуливающиеся взад и вперед: англичане, — Англичанин № 1, 2, 3 и т. д., Англичанка № 1, 2, 3 и т. д., их Маленькая девочка и Маленький мальчик привыкли жить спокойно и размеренно, не встречаясь в жизни ни с чем, что могло бы нарушить их спокойствие. Снова Беранже не похож на тех, кто живет с ним рядом, не похож, потому что стремится понять, что происходит в мире, выработать свое собственное отношение к сложным и противоречивым явлениям. А явления эти носят в основном трагический характер.

В результате бомбардировки стерта с лица земли хижина, которую выстроил себе Беранже для того, чтобы отдохнуть от городской суеты. Непонятно почему возникшая бомбардировка никого не удивила, англичане остались к ней равнодушны: раз случилось, значит так надо. Но Ионеско стремится убедить зрителей в ином: в

¹ Ionesco. Le piéton de l'air. Цит. по журн.: «Paris-Théâtre», 1963, N 200, p. 42.

живучести военной истории, в том, что военный дух не исчезает с окончанием войны. Самолет улетел, англичане проводили его взглядом, и начинается невинный обычный разговор, в котором взрослые спрашивают у детей, кем те хотят стать, когда вырастут, разговор, который кончается совершенно неожиданно. Только что самолет разбомбил хижину, и вот мальчик отвечает на банальный вопрос, что он хотел бы стать летчиком. «Почему летчиком, мальчик?» — спрашивает взрослый. «Чтобы сбрасывать бомбы на дома»¹, — спокойно поясняет ребенок. В предыдущих пьесах Ионеско, в «Убийце без жалования» и в «Носорогах», сценически зло выглядело достаточно конкретно, получало какую-то определенную законченную форму: Убийца, носороги. В «Воздушном пешеходе» нет персонажа, «выполняющего роль» зла, оно существует либо в рассказах Беранже, либо в сновидениях его жены Жозефины, и однажды мы сталкиваемся с результатами его черной деятельности: развалины дома Беранже. Однако во всех этих случаях мы имеем дело с одним и тем же злом — войной, при этом войной не абстрактной, а связанной с совершенно определенными событиями реальной действительности. Смотри на улетающий самолет, который сбросил бомбы на его дом, Беранже говорит: «Это немецкий бомбардировщик, уцелевший в последнюю войну»².

Да, война, отзвуки которой приносит в спокойную атмосферу «английского воскресенья» Беранже, не та последняя война, оставившая неизгладимый след в памяти человечества, а уже новая, но идет она с помощью уцелевших зачинщиков предыдущей войны. У Беранже не возникает сомнений на этот счет, он знает, кто держит в руках штурвал бомбардировщика. Но этого не желают знать обыватели, для которых опасность не существует, пока она не угрожает непосредственно им.

В правдивость слов Беранже верят только близкие ему люди: жена и дочь. Впервые у Ионеско герой предстает человеком, у которого есть семья, который связан с кем-то в мире чувством родства и доверия. Трудно говорить о семье в обыкновенном понимании этого слова в

связи с такими пьесами, как «Лысая певичка» (супруги Смит и Мартен), или «Как от этого избавиться» (Амедей и его жена), или «Жертвы долга» (Шубер и Мадлен), или «Девушка на выдании» («La jeune fille à marier», 1957). В «Воздушном пешеходе» драматург изображает жену и дочь героя духовно близкими ему людьми, разделяющими его тревоги. Правдиво переданы взаимоотношения в семье между матерью и дочерью, мужем и женой. Ионеско психологически верно делает наиболее энергичной, полной надежд юное существо Марту, дочь Беранже. Именно ей драматург отдает заключительную реплику пьесы, несущую в себе хоть и слабую, но надежду на возможность предотвращения катастрофы. «...Может быть все устроится... Может быть, пламя погаснет»¹, — восклицает Марта. Впервые пьеса Ионеско заканчивается такой нотой.

К теме разрушения Ионеско снова обращается в пьесе «Король умирает», написанной вскоре после «Воздушного пешехода» в октябре — ноябре 1962 г. Мы присутствуем при последних часах некой абстрактной империи и ее правителя. Все в этом некогда могущественном государстве пришло в запустенье, из 9 миллиардов (!) жителей осталось не больше тысячи стариков, молодежь покинула страну, и если в государстве остался десяток-два молодых людей, так это те, кого за ненужностью возвратили на родину. Земля проваливается в пропасть, рушатся горы, все войны проиграны, и клочок территории, на котором еще располагается это государство, сокращается с невероятной быстротой. В стране не осталось ни полей, ни молока, ни травы; министры, чтобы прокормить население, отправляются ловить рыбу и тонут в быстром и мутном потоке реки. Атмосфера запустения ощущается и в королевских покоях, везде грязно, не убрано; в спальне короля непрерывно и с молниеносной быстротой разрастается паутина (Ионеско использует здесь символику того же плана, что и в пьесе «Как от этого избавиться», когда во всех углах квартиры росли грибы). Но все это мало волнует короля Беранже I: «Больше нет ничего ненормального, потому что ненормальное стало привычным. Так все устраивается»².

¹ Ionesco. Le piéton de l'air. Цит. по журн.: « Paris-Théâtre», 1963, N 200, p. 41.

² Там же.

¹ Ionesco. Le piéton de l'air. Цит. по журн.: « Paris-Théâtre», 1963, N 200, p. 62.

² Ionesco. Le roi se meurt. P., 1963, p. 31.

Смерть подбирается и к королю, жить ему осталось, как заявляет королева Маргарита, его первая жена, полтора часа, ровно столько, сколько будет длиться спектакль. Трагическая, казалось бы, ситуация окрашена Ионеско в юмористические тона. Всю пьесу о гибели человека и государства драматург проводит в комедийном, местами сатирическом тоне. Уже ремарки, характеризующие действующих лиц, — например, «Врач, он же хирург, палач, бактериолог и астролог», — и особенно начало пьесы настраивают зрителей на фарсовое представление. Пьесу открывает Стражник, который по мере того, как королевские особы и придворные переходят из двери в дверь, объявляет об их появлении, давая каждому какие-нибудь меткие эпитеты. Познакомив зрителей таким удачным способом с действующими лицами, драматург сразу же излагает «существо дела»: король должен скоро скончаться, он отжил свой век, всякая власть (даже над любящей и готовой исполнить любое его желание Мари, второй женой короля) ушла из его рук. Король спокойно относится к известию о своей близкой кончине до тех пор, пока полностью не осознает весь смысл этой страшной новости: «На помощь! Ваш король умирает!»¹ — кричит он, высунувшись в окно. Но услышать зов короля некому, так как в результате его правления людей в стране почти не осталось.

Драматург в первых сценах рисует этого правителя неким комическим персонажем водевильного характера: в результате король появляется перед зрителями босым, так как он все время теряет ночные туфли, в нем нет ничего от могущественного владыки, правившего огромным государством в течение нескольких сотен лет. Ионеско выводит персонаж сначала в комическом свете, и поэтому в дальнейшем свойственная королю манера патетических изречений оказывается лишеной какого бы то ни было величия.

«Король умирает» — очевидная попытка сатирического изображения сильных мира сего, навязывающих свою волю ближним. За образом Беранже I может скрываться сатира на любого диктатора. Общественно-историческая формация не интересуется драматурга, Беранже I — выражение абсолютной власти независимо от эпохи, хотя

¹ Ionesco. Le roi se meurt, p. 64.

Ионеско и дает основания полагать, что действие пьесы происходит в XX в. (упоминаются танки, центральное отопление и некоторые другие «атрибуты» нашего столетия).

Речь-завещание, которую произносит король, достойна представления о собственном величии диктаторов всех мастей. Ионеско показывает, что обожествление своей персоны не только предсмертная воля правителя, но и политика, которая проводилась при его жизни и действовала на умы подчиненных ему людей. Стражник считает короля создателем всего существующего на земле, он приписывает Беранже и план Эйфелевой башни, и изобретение пороха, и авторство «Илиады» и «Одиссеи», и пьесы Шекспира. Доводя, как всегда, до абсурда привычные понятия, Ионеско использует этот прием с той же целью, что и раньше: доказать тупоголовость человека и его неумение самостоятельно мыслить. Но в пьесе «Король умирает» это доказательство не распространяется на человека вообще, а имеет довольно определенные социальные границы, связанные с неравным социальным положением персонажей. Фигура короля имеет немаловажное значение для определения причин появления людей, лишенных собственной точки зрения. Естественно, что это лишь одна из сторон проблемы «человека лозунгов», но бесспорно, что слепая вера подчиненного в неограниченные возможности своего господина связана с мыслью, ловко и навязчиво проводимой официальной пропагандой, о непогрешимости и почти чудесной силе человека, стоящего во главе диктаторского режима. Верно подмечена драматургом и совершенная оторванность правителей, подобных Беранже I, от реальной жизни народа, его повседневных тягот и забот.

Осознав, что смерть близка, Беранже I начинает интересоваться окружавшими его людьми, спрашивает у служанки Жюльеты, как она живет. Из ответов Жюльеты вырисовывается картина ее жизни, полной лишений и забот. Интересно, что когда речь шла о подвигах и титанических замыслах короля, драматург использовал прием преувеличения, утрировал размах деятельности правителя, а из рассказа Жюльеты встает реальная судьба сотен и тысяч простых тружениц. Психологически точно Ионеско рисует восторженное отношение короля ко всему, что говорит служанка: здесь и «розовый» опти-

мизм человека, никогда не сталкивавшегося с необходимостью преодолевать трудности повседневной жизни, нужду; и желание смертника, который знает, что обречен, воспользоваться любой отсрочкой, воспринимающего любую жизнь, как нечто прекрасное, потому что он уже лишен возможности жить.

Однако неопределенность авторского замысла, совершенно очевидно, мешает зрителям составить цельное представление о пьесе, которая так и остается где-то на полпути между трагикомической вариацией (столь характерной для Ионеско) на тему смерти и сатирой на диктатуру вообще.

О том, что Ионеско интересовала тема «Правитель и смерть», свидетельствует его мало известное произведение «Набросок балета» («Argument pour un ballet») ¹, написанное им специально для журнала «Пари-театр» и опубликованное в сентябрьском номере этого журнала за 1961 год, т. е. за год до выхода в свет пьесы «Король умирает». По своему жанру это произведение очень сходно с «Актом без слов» Беккета, но цели и задачи его, судя по дальнейшей разработке темы, совершенно иные. «Набросок балета», по всей вероятности, сыграл ту же вспомогательную роль, что и большинство новелл Ионеско, и так же, как они, он содержал лишь предварительный рисунок будущей пьесы.

После пьесы «Король умирает» появилась небольшая сценка «Пробел» («La lacune»). Она была опубликована в еженедельнике «Нувель обсерватёр» ² в январе 1965 г. с подзаголовком «Неизданная пьеса Ионеско». Каких-либо указаний на дату написания пьесы нет, по всей вероятности, она завершена драматургом где-то в самом конце 1964 г. В сценке-скетче Ионеско остроумно высмеивает систему образования во Франции. Академик, гостиния которого увешена дипломами «Docteur honoris causa», председатель комиссии по приему экзаменов бакалорейта Национального Министерства образования, решает вдруг восполнить пробел и сдать экзамены на звание бакалавра, которых он никогда не сдавал. И вот этот поч-

¹ «Paris-Théâtre», 1961, N 174, p. 2—4.

² «Le Nouvel observateur», 1965, 28, 1, p. 23.

танный старик, вся грудь которого увешена орденами, проваливается на экзамене. Может быть, видный ученый выжил из ума, может быть, компетентная комиссия поняла, что он совершенно ничего не смыслит в филологии? Жена академика убеждена в непогрешимости людей, которым доверено столь важное дело. И тут драматург доводит сатирическую линию пьесы до кульминационной точки: оказывается, что в жюри «по математике — кинозвезда, по греческому — молодой «йе-йе», по-латыни — победитель в автомобильных гонках и другие» ¹. Не удивительно, что академик получил по всем этим предметам «ноль».

Сатирическая направленность «Пробела» очевидна. Ионеско выступает в этой коротенькой пьесе против бюрократизма, против такого положения, когда невежественным людям доверяется важное дело. В этой пьесе драматург идет от частного к общему, сатирически изображая конкретные явления действительности.

В своем новом произведении «Жажда и голод» («La soif et la faim») ² драматург отказывается от сатирической заостренности, свойственной пьесам «Носороги» и «Король умирает», от наметившейся в них конкретизации изображаемого. В пьесе «Жажда и голод» Ионеско показывает неприкаянность и растерянность человека, все время испытывающего «голод и жажду» перемен, живущего в ожидании этих перемен, конкретные очертания и характер которых ускользают от него. Герой пьесы Жан не хочет оставаться в мирке, созданном заботливыми руками его жены Марии-Мадлен и согриваемом ее любящим сердцем (первый эпизод — «Бегство»). Он не знает, что ему делать в стране гор и воздуха, куда он убегает из дома (второй эпизод — «Свидание»). Он лишь зритель унижающего человеческого достоинство спектакля, который разыгрывается в его честь монахами (третий эпизод — «Черные мессы в харчевне»). Но именно в этой харчевне, похожей одновременно на монастырь, казарму и тюрьму, Жан оказывается незаметно вовлеченным в общий ритм жизни монахов.

Неприкаянный герой помимо своей воли пристроен к

¹ «Le Nouvel observateur», 1965, 28, I, стр. 23.

² Текст пьесы опубликован в журнале «Nouvele revue française», 1965, N 146—148.

делу. Хитрый и жестокий брат Тарабас, заправляющий всем в этом более чем странном монастыре, «приручил» Жана. В третьем эпизоде пьесы фигура Тарабаса выдвигается на передний план. Брат Тарабас, знаток человеческой психологии, с иезуитской изощренностью трактует понятие свободы. Особенно полно раскрываются его «концепции» в диалоге с участниками организованного им спектакля. Представление в честь Жана сводится к измывательству Тарабаса над двумя клоунами, сидящими в отдельных клетках: Триппом и Брехтоллем. Имя последнего ясно показывает, против кого направлены выпады автора.

Ионеско не раз заявлял о своем неприятии творческих принципов Брехта, о том, что он считает его слабым драматургом, служащим не искусству, а идеологии. Не ограничиваясь высказываниями в статьях и интервью, Ионеско пишет в 1955 г. злую сатиру «Экспромт Альмы», в которой доводит до абсурда и высмеивает принципы «эпического театра» Брехта. И вот через десять лет он снова изливает поток желчи и злобы в адрес драматурга, чьи пьесы идут на сценах всего мира, драматурга, без имени которого сегодня немыслима история театра.

Теряющим силы от голода клоунам ставят около клеток миски с дымящимся супом и обещают накормить их, если те откажутся от своих убеждений и произнесут молитву. Брехтолле тверд в своем нежелании унизиться перед Тарабасом. Все время издеваясь над узниками, Тарабас уверяет Брехтолля, что тот не будет «готов к свободе», если не освободится от засевших в его голове идей. «Вы не наш пленник. Вас замуровала Ваша мысль»¹, — уверяет он Брехтолля. В конце концов Брехтолле сдается и получает свою порцию супа. Видимо, Ионеско не смог отказать себе в удовольствии хотя бы в трагически шутовском представлении изобразить своего соперника униженным и укрошенным.

Пьеса кончается превращением Жана в прислужника монахов, отработывающего свою порцию супа. Создается впечатление, что харчевня призвана символизировать социальный порядок, общество, которое кормит своих граждан, требуя от них взамен полного повиновения.

¹ Ionesco. La soif et la faim. «Nouvelle Revue Française», 1966, N 148.

Сравнение ранних произведений Ионеско с тем, что им было написано в конце 50-х — начале 60-х годов, показывает, какие изменения произошли в его творчестве. Начиная с «Убийцы без жалования», в пьесах Ионеско ощущается, пусть еще очень слабое, проникновение реальной действительности. Драматург продолжает разрабатывать темы абсурдности мира и беспомощности человека, но не давая ясного ответа на актуальные вопросы современности, Ионеско все-таки делает шаг вперед в разоблачении зла, остающегося в анти театре понятием метафизическим. Зло принимает теперь в его пьесах более или менее различные очертания: тоталитаризм («Носороги»), опасность ядерной войны («Воздушный пешеход»), диктатура («Король умирает»). Трудно сказать, закрепил ли драматург в своих последующих произведениях наметившиеся сдвиги или, как в «Жажде и голоде», будет возвращаться к темам и образам своих ранних пьес, возвращаясь, не внося ничего нового в их трактовку.

ГЛАВА III. БЕГСТВО ИЗ ЗАМКНУТОГО КРУГА (ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АРТЮРА АДАМОВА)

Вступив в драматургию в конце 40-х — начале 50-х годов, Артю́р Адамов оказался в числе авторов, которые, как они говорили, хотели противопоставить свои произведения репертуару театров Бульвара, да и не только Бульвара, но и драмам таких известных французских мастеров, как Ану́й, Салакру и др. В то время Адамову представлялось, что созданный им, Беккетом и Ионеско театр сумел сделать «видимыми, осязаемыми» театральные ситуации и положения, в отличие от перегруженных диалогами, «словами, словами, словами» пьес Ану́йя или Ашара.

Но Адамов несколько иначе подходит к изображению действительности, чем Беккет или Ионеско. Уже в своих ранних произведениях он пытается осмыслить проблему взаимоотношений человека с миром, не изолируя личность, а раскрывая ее одиночество и бесполезность каких бы то ни было проявлений ее активности на примере участия в жизни общества. Правда, общество в пьесах Адамова — и это совершенно естественно для драматурга

антитеатра — чрезвычайно аморфно, лишено конкретных черт. Это — человеческое общежитие, в котором людей связывают какие-то непонятные принудительные узы и в котором царствует зло, вечное и неизменное, неизвестно когда родившееся и не оставляющее надежды на свое скорое исчезновение. Бесполезность борьбы со злом и несправедливостью, неизбежное, по мнению автора, поражение прогрессивных сил становятся центральными темами пьесы Адамова «Большой и малый маневр» («La grande et la petite manœuvre», 1950), написанной им вскоре после «Нашествия». В основе пьесы лежит тезис: «Что ни делай, будешь раздавлен». Через все произведение проходят две темы — тема Калеки и тема Борца. Образ Борца — явление необычное для антидрамы; в «Большом и малом маневре» мы единственный раз в анти-театре сталкиваемся с образом революционера. В уста своего героя драматург вкладывает слова, которые звучат как призыв к объединению обездоленных: «Неужели вы не видите, что наша разобщенность не приведет ни к чему хорошему? Мы связаны общим ожиданием и общей надеждой. Мир будет спасен... Вы думаете, что сражаетесь с нами своими руками, но ваши руки не принадлежат вам. Они (власть имущие.— Т. П.) направляют ваши руки. Они, всегда обманывающие вас»¹. На первый взгляд перед нами верный анализ расстановки сил, обращение к пролетарскому единству. Появление в пьесе отголосков классовых боев связано с левой политической позицией Адамова, с тем, что даже в «антитеатровский» период его творчества он не мог полностью отказаться от отображения социальной несправедливости и угнетения.

Но столь характерная для антитеатра мысль об абсурдности какой бы то ни было человеческой активности заглушила и исказила наметившийся в пьесе призыв к борьбе. Оставаясь в плену абстрактного подхода к человеку, Адамов создает не многогранные образы, а схемы, наделяя их лишь одной характерной чертой, которую персонаж «оправдывает» на протяжении всей пьесы. Борец непреклонно следует избранному пути даже тогда, когда появляются сомнения в его правильности. «Я согласился подчиниться раз и навсегда»², — заявляет он.

¹ A d a m o v. Théâtre. T. I. P., 1961, p., 93.

² Т а м ж е, стр. 96.

В том, каким драматург рисует своего героя (неумение Борца переосмыслить свои поступки, отсутствие гибкости), чувствуется, что изображаемая борьба кажется Адамову слепым повиновением догме.

Адамов стремится доказать бессмысленность и ничтожность любого сопротивления. Поэтому центральное место в его пьесе отведено не только человеку-борцу, но и человеку-непротивленцу. Образ Калеки — это иллюстрация к тезису о бесполезности сопротивления чему бы то ни было.

Отсутствие характеров, отказ от социального и психологического раскрытия образов неминуемо привели пьесу Адамова, как и большинство произведений анти-театра, к статичности. Говоря о динамизме того или иного произведения искусства, мы имеем в виду не только, и даже необязательно, изменение времени и места действия, острые сюжетные повороты, но, главным образом, развитие характера, зачастую выраженное внешне очень скупыми средствами. Экспрессивная же внешне эволюция Калеки (автор показывает, как углубление морального падения героя неизменно влечет за собой потерю им руки или ноги, пока человек не превращается в обрубок) остается лишь эффектным приемом — кстати, широко использовавшимся экспрессионистами — и ни в коей мере не способствует созданию полноценного образа. Избежать статичности не помогает автору ни ремарка: «Картины должны следовать почти непрерывно, почти кинофотографическое сцепление», ни внушительное количество действующих лиц; они не могут оживить тягучего неповоротливого действия.

Отдавая себе отчет в недостатках «Большого и малого маневра», Адамов не хочет, однако, отказаться от мысли строить антидраму, отталкиваясь от событий реальной действительности. В 1953 г. появляется новая пьеса драматурга «Все против всех» («Tous contre tous»). Автор рассказывает горькую историю гонимых и затравленных людей. «Беженцы» — так назвал Адамов этих отверженных, подвергаются издевательствам и преследованиям со стороны «туземцев». В столкновении «беженцев» и «туземцев» нетрудно угадать зверскую расправу фашистов с еврейским населением разных стран, в том числе и самой Германии. Возможность такой параллели с событиями реальной действительности подтверждается и некоторыми

детальями: в период террора «туземцы» сгоняют «беженцев» в «центры», очень напоминающие гетто. Появление в пьесе этих «центров», вероятно, связано и с личными воспоминаниями Адамова, заключенного гитлеровцами в концентрационный лагерь. Внешний признак (все «беженцы» хромают) становится предлогом для истребления их, как неполноценных людей. Один из действующих лиц пьесы, рабочий, говорит, что нелепо делить людей на «туземцев» и «беженцев», что люди делятся на бедных и богатых. Создается впечатление, что драматург подошел к одной из самых жгучих проблем современного общества, сумел занять правильную позицию по отношению к человеконенавистнической теории расовой чистоты, еще и поныне процветающей в некоторых странах. Но не будем торопиться с выводами. Ведь недаром пьеса называется «Все против всех».

После победы «беженцы» проявляют не меньше бессмысленной жестокости, чем «туземцы». Когда временно побежденные «туземцы» снова оказываются хозяевами положения, возвращается террор. Итак, террор сменяется террором, жестокость жестокостью. Упорное сопротивление бессмысленно, а жизненная философия ренегата и приспособленца Ценно оказывается наиболее удобной и позволяет при любой власти оставаться среди сильных мира сего. «Нельзя ничего сделать против времени, в которое живешь. Человек слаб»¹, — излагает Ценно свое кредо. Вновь доминирующей в пьесе является идея бессмысленности и ненужности активного вмешательства человека в жизнь, обреченности попыток изменить существующее положение. Стремление преодолеть недостатки «Большого и малого маневра» осталось неосуществленным. Адамов повторил свою ошибку: вместо преследования, обусловленного историческими причинами, он изобразил преследование вообще, лишённое чего бы то ни было, кроме утверждения враждебности людей друг другу. И на этот раз безуспешной оказалась попытка примирить антидраму с глубокими и значительными проблемами современности.

В том же 1953 г. Лионский театр, руководимый хорошо известным во Франции и за ее пределами режиссером

¹ A d a m o v. Théâtre. V. 1, p. 96.

Роже Планшоном¹, поставил пьесу Адамова «В направлении движения» («Le sens de la marche»). По замыслу автора, она должна была рассказать, вернее, проиллюстрировать мысль о том, что все в жизни повторяется и что, выступая против одного из проявлений зла, человек уничтожает только единичное зло, но не зло в целом. Четыре акта пьесы и пролог — четыре места действия: дом отца; казарма; религиозная секта, в которую Анри, герой пьесы, вступает ради любимой девушки; школа, где он учителем, порвав с сектой; снова дом отца, в котором хозяйничает его компаньон, прибравший к рукам после смерти отца все состояние семьи и сделавший своей любовницей и служанкой сестру главного героя, — четыре столкновения героя со злом в различных его проявлениях. В каждой новой ситуации Анри оказывается перед лицом жестокости и несправедливости, но драматург дает зрителю понять, что новизна ситуации лишь кажущаяся, что Анри все время сталкивается с одной и той же темной и беспощадной силой. В каждом акте у героя есть могущественный противник: отец, майор, проповедник, директор школы. По предписанию драматурга, все эти роли должен играть один и тот же актер, прием прост и очень выразителен. Создается впечатление, что перед нами одно и то же зло, лишь принимающее разные оболочки. Ощущение постоянного присутствия «злого гения» усиливается тем, что само меняющееся место действия очень условно и ничего не добавляет к характеристике героя; его поведение остается прежним — оппозиция к тем, кто обладает властью мучить людей. Но до последнего акта герой бездействует, его протест пассивен. В финальной сцене Анри убивает старика Берна, обокравшего и обесчестившего его семью, но в этом акте отчаяния нет решительной смены поведения героя; он выступил против маленького повседневного зла, а то могущественное зло, которое его постоянно преследовало, осталось непоколебимым. Такова, казалось бы, традиционная для антиатра, трактовка проблемы активности человека.

Но в пьесе есть одна очень любопытная линия, постоянно переплетающаяся с ведущей темой: в прологе дра-

¹ Советские любители театра знают его по гастроллям лионской труппы в СССР осенью 1963 г.

матург посвящает нас в заговор Анри и его друзей Жоржа и Альбера, решивших бороться против несправедливости и насилия. Анри должен уехать из дома, но он остается, передает друзей и дело, которому хотел отдать всю свою жизнь, потому что боится потерять возлюбленную. В самые неожиданные моменты автор сталкивает героя с его прошлым и Анри оказывается недостойным тех высоких целей, к которым он когда-то стремился. В ту минуту, когда Анри душил старика Берна, на улице раздаются свистки полицейских, как бы напоминая, что там, вне мира Анри, идет настоящая борьба со злом, борьба за достижение конкретных целей.

В один год с пьесой «Все против всех» Адамов пишет небольшое драматическое произведение «Профессор Таран» («Le professeur Taranne», 1953), проводящее мысль о том, что все в мире относительно, ни в чем нельзя быть уверенным, ничто невозможно доказать. Драматург создает характерную для антиатра абсурдную ситуацию: известного и уважаемого профессора, приглашенного для чтения лекций в бельгийский королевский университет, обвиняют в том, что, по словам двух мальчишек, он прогуливался голым по набережной. Вместе с самим профессором Тараном зрители ошеломлены абсурдностью обвинения и уверены в том, что оно ложно. Однако по мере того, как в пьесе раскрываются новые детали поведения профессора, по мере того, как одно его утверждение рушится под ударом фактов, а другое он разрушает сам, у читающего или смотрящего пьесу создается ощущение, что все возможно, что не существует невероятных положений, как бы нелепы ни были они на первый взгляд. Таран пытается опровергнуть выдвинутые против него обвинения, но сам лишь ухудшает мнение о себе, давая противоречивые показания. В результате профессор полностью разоблачен: выясняется, что он плагиатор, позанимавшийся не только научные открытия другого человека, профессора Менара, но и его манеру держаться, говорить, улыбаться. Драматург не дает оснований судить, кто прав, обвинители Тарана или он сам. В конце пьесы профессор начинает постепенно раздеваться, словно соглашаясь со справедливостью обвинения, выдвинутого против него в самом начале действия и казавшегося столь нелепым. Трудно определить значение финала пьесы: то ли перед нами человек, которого обстоятельства убеди-

ли в собственной недобропорядочности, то ли в процессе расследования дела обнаружилось подлинное, тщательно скрываемое лицо профессора Тарана. Для Адамова важна именно такая концовка, свидетельствующая о необъяснимости и нелогичности всего происходящего в мире. Позднее, рассказывая историю возникновения пьесы, драматург подчеркивал, что она явилась ничем иным, как выраженным средствами драматургии сном.

Адамов заявил об этом несколько лет спустя после написания пьесы, в период переоценки ценностей, критического пересмотра всего, что им было написано. В отличие от критического отношения к таким ранним вещам, как «Пародия», «Нашествие» или «Все против всех», драматург высказывает по поводу «Профессора Тарана» чувство удовлетворения. Пьеса дорога ему верным изображением состояния человека, которому привиделся столь страшный сон, точно найденными деталями. Вполне возможно, что пьеса помогла драматургу яснее понять недостатки его ранних произведений, но объективно она явилась одним из самых характерных произведений Адамова — драматурга антитеатра. Непознаваемость внутреннего мира человека, вступающего в неразрешимое противоречие с окружающей действительностью, столь знакомое по снам ощущение невозможности изменить что-либо, воспрепятствовать происходящему, — все это становится в «Профессоре Таране» основным содержанием человеческой жизни.

Своеобразным продолжением «пьесы-сновидения» явилась драма «Новые встречи» («Les retrouvailles», 1953). Ее герой Эдгар приехал в Монпелье изучать право. На каникулы он собирается домой, в деревушку на бельгийской границе, где его ждут мать и невеста. Но юноша опаздывает на поезд, решает не ехать домой, поселяется у женщины, которую драматург называет самой счастливой (La plus heureuse des Femmes), и становится женихом девушки по имени Люси. Но реальная ситуация, конкретные детали постоянно сталкиваются с условно-символическим содержанием пьесы, совершенно стирается граница между действительностью и сновидением. Все происходящее абсурдно и непоследовательно, персонажи пьесы словно совмещены, одни играют роль других и все вместе оказываются лишь символами абстрактных понятий и явлений. «Новые встречи» — аморфное и сумбурное

произведение — очевидная неудача Адамова, неудача, из которой он сделал правильные выводы¹.

К середине 50-х годов Адамов начинает отчетливо создавать, что ему тесны рамки антидрамы, что, оставаясь в плену привычных тем и форм, он не сможет рассказать зрителю о том, что его волнует, о том, что кажется ему наиболее важным и интересным для человека XX столетия. Стремясь уйти от неясной, лишенной социального контекста тематики, Адамов пишет «Пинг-понг» («Le ping-pong», 1955), пьесу, в которой безликое ранее зло приобретает ясные очертания. Прибегая, как и в ранних своих произведениях, к экспрессивной символике, он делает главным «действующим лицом» игральный аппарат. Продукт человеческого мозга, созданный человеком, живущим в капиталистическом обществе, аппарат сконструирован по образу и подобию этого общества и работает он так, как будто в основу его схемы были положены законы капитализма. В жестокой и неумолимой игре на обогащение нет места слабым, нет места и тем, кто сохранил черты человечности. Адамов делает свой игральный аппарат как бы лакмусовой бумажкой, выявляющей подлинную сущность человека. И ценность личности определяется тем, насколько Артур, Виктор, Аннет или Рोजе могут противостоять неудержимо влекущей их к себе и обещающей богатство игре. Большинство героев погибает физически или духовно, раздавленные жадной машиной и своей необузданной страстью к накопительству. Выживает выдумщик и поэт Артур, меньше всего думающий о материальном благополучии.

В этом переходном для своего творчества произведении Адамов находит тот собирательный и в то же время конкретный образ зла, унижающего и губящего человеческую личность, который он безуспешно пытался создать, исходя из метафизического понимания добра и зла. Игральный аппарат, будучи порождением капиталистического общества, олицетворяет это общество в целом. Но драматургу уже мало подобной конкретизации, ему хочется еще уточнить «адрес», который должен помочь

¹ «...Я думаю, что благодаря «Новым встречам», я смог отказать от всего, что когда-то позволяло мне писать, и в конце концов стало мешать мне» (A d a m o v. Ici et maintenant. P., Gallimard, 1964, p. 25).

людям понять, откуда приходят все беды на земле, где рождается несправедливость.

Адамов обращается к событиям определенной исторической эпохи, к остро социальной проблематике. Его интересуют не просто взаимоотношения людей в буржуазном обществе, но самая основа капиталистического хищничества. Так появляется в 1957 г. «Паоло Паоли» («Paolo Paoli»).

Четко определены временные границы, в которых разворачивается действие. Начало века, канун первой мировой войны (1900—1914). За занавесом беззаботности и легковесности «прекрасной эпохи» готовится кровавая трагедия, которая унесет миллионы человеческих жизней. Драматург с первой же сцены создает у зрителей ощущение достоверности событий, о которых он рассказывает; об изображаемой эпохе говорят и выдержки из газет и документов того времени, возникающие на экране перед занавесом. Казалось бы, подбор цитат произволен, рядом с рассказом о значительных событиях появляются сообщения, на первый взгляд не представляющие интереса. Но начинается действие, и становится понятна внутренняя логика отбора автором именно этих, а не каких-либо других документов. В том, как драматург группирует цитаты, ощущается и тон, который он хочет придать сцене, серьезный или иронический, или откровенно насмешливый. Скупые строчки газетной информации выполняют в какой-то мере у Адамова ту же задачу, что «зонги» в пьесах Брехта; особенно этот прием напоминает «исторический комментарий» в «Карьере Артуро Уи...». Подготовив зрителя, направив его восприятие по нужному руслу, автор переносит нас в атмосферу непрерывной борьбы между капиталистами-хищниками. Решив показать корни того зла, которое когда-то выступало в его произведениях как необъяснимая и фатальная сила, драматург выводит на сцену «сильных мира сего».

Крупный коллекционер, спекулирующий бабочками, Паоло Паоли; владелец фабрики перьев и торговец искусственными цветами Юло-Вассёр, своевременно переключившийся на производство пуговиц для военных мундиров; миссионер и проповедник аббат Сонье — вот то «изысканное» общество, с которым нам предстоит познакомиться поближе. Фальшь, лицемерие, беспринципность и жестокость по отношению к тем, кто своим тру-

дом, а иногда и жизнью зарабатывает прибыль хозяину, беспощадная конкуренция — таковы заповеди этого общества.

Образ аббата Сонье — это не просто дань Адамова антиклерикальной традиции во французской драматургии, это сатира на священнослужителя определенной эпохи — XX в. Не обскурантизм, не скаредность и невежество, всегда служившие мишенью для саркастических выпадов, обличает драматург в своей пьесе. Красноречие, умение жонглировать словами — все это, поставленное на службу интересам капитала, помогающее заваливать корыстные цели хозяев, Адамов считает наиболее опасным в «благородной миссии» современных слуг господ бога. Церковь работает на Капитал — такова правда о ее роли в буржуазном обществе. Зло издевается драматург и над милитаристскими настроениями военной знати, только и живущей надеждами на скорое начало войны. В остро карикатурной манере решен образ госпожи де Сен-Совер, бесконечно попрекающей Республику за немилость к аристократам, мечтающей о войне, которая вернет Франции ее былое величие, а пока промышляющей изготовлением искусственных цветов.

И все они, фабриканты, торговцы, служители церкви и военная знать тесно связаны между собой общими интересами. Адамов очень верно показывает, что никакие личные симпатии и антипатии не могут разорвать этого союза, скрепленного единым стремлением к наживе. Умеющий прикинуться великодушным, вдохновенно поговорить о том, как прекрасна жизнь, «художественная натура» Паоло Паоли не менее опасен, чем туповатый и не скрывающий своего стремления нажиться во что бы то ни стало Юло-Вассёр. Безобидное с виду предприятие Паоли приносит много несчастья тем, кто оказывается втянутым в него. Обмен капиталом, затем обмен бабочками и цветами перерастает в обмен людьми — товаром, который становится все более ценным с приближением войны. Адамов показывает, как этот «товар» (рабочие) осознает эксплуататорскую политику своих хозяев, как зреет протест против несправедливости. Большой путь от каторжника, во всем послушного Паоли, до человека, знающего свою силу и умеющего бороться за место на земле, проходит рабочий Марпо. Именно он становится одним из самых последовательных участников стачки и верит в то,

что она когда-нибудь принесет свои плоды. «...Наша стачка, возможно, послужит кому-то, позже...»¹, — говорит он жене.

В «Паоло Паоли» Адамов впервые заявил о себе, как мастер психологического рисунка. Созданные им в пьесе образы — это живые, своеобразные характеры, показанные в развитии. Великолепно написана фигура аббата Сонье, шныряющего из гостиной Паоло Паоли в кабинет Юло-Вассёра, разносящего из дома в дом новости и сплетни, организующего армию «желтых» рабочих, спасающих от разорения то одно, то другое предприятие, и появляющегося в последней сцене (август 1914 г.) в военной пилотке. Он олицетворение хитрости и приспособленчества, человек без принципов и чести. Однопланово решен образ Юло-Вассёра, получившийся в пьесе наиболее близким к персонажам-схемам ранних пьес Адамова.

Одним из главных средств борьбы с капиталистической действительностью Адамов избирает оружие сатиры и достигает цели. В интервью корреспонденту еженедельника «Франс Нувель» драматург сказал, что в тот период творчества он стремился рассказать об исторических событиях, увиденных в сатирическом свете, т. е. «не показывать Круппа и Шнейдера, но через бабочек и цветы показать Круппа и Шнейдера»². И конечно же, зрители³ и читатели пьесы увидели в этих «цветочных» фабрикантах собирательный образ магнатов, занимающихся производством уже совсем небезобидной продукции.

Отныне Адамов четко определил для себя место, которое он, как художник, должен занять в острой и сложной борьбе с реальным насилием и реальным злом. Он выбирает путь, несовместимый со следованием принципам антитеатра. Иные эстетические принципы становятся определяющими для него, он стремится к наиболее полному и верному отображению реальной действительности. «Паоло Паоли» знаменует собой очень важный этап в мо-

¹ Адамов. Паоло Паоли. В сб.: «Пьесы современной Франции». М., «Искусство», 1960, стр. 793.

² «France nouvelle», 1964, 8—14. IV, N 264, p. 24.

³ «Паоло Паоли» была с успехом поставлена в 1957 г. Роже Планшоном сначала в Лионе, а затем в Париже. О спектакле много писала пресса. Журнал «Нувель критик» организовал дискуссию, на которой критики, доброжелательно встретившие пьесу, были призваны решить, что же такое это новое произведение «авангардиста Адамова» («Nouvelle critique», 1958, mars, N 94).

ей духовной, политической и художественной эволюции. Я понял, наконец, (лучше поздно, чем никогда), что произведение искусства, особенно драматическое произведение, соответствует реальности только тогда, когда происходящее в нем вписано в определенный социальный контекст, когда революция в области формы связана с внутренней революцией. Я больше не верю в этот обманчивый авангард, который, несомненно, пользуется новыми приемами, но забывает, что эти новые приемы ничто, если автор не служит идеологии; и, конечно, не любой идеологии, а называя вещи своими именами, марксизму-ленинизму, например»¹, — эти строки, написанные Адамовым в 1959 г., можно рассматривать как манифест — программу его дальнейшей творческой деятельности.

Драматург очень хорошо знает, что подарит ему критика, которая еще недавно не скупилась на похвалы в адрес Адамова — автора антидрам. В опубликованной в «Леттр франсез» заметке «Что такое авангард в 1958 г.» он с горькой иронией раскрывает подлинные причины «недовольства» буржуазной критики художественным уровнем произведений многих прогрессивных писателей. (Это не означает, что Адамов завет признать высокохудожественными все произведения, содержащие прогрессивные политические взгляды.) Он пишет: «Живущий ныне автор — коммунист или прогрессист, не сможет, чтобы он ни делал, стать представителем «авангарда» (он неизбежно оказывается «реакционером в области формы») ... и, наоборот, автор, ранее бывший прогрессистом, или даже коммунистом, но сумевший «преодолеть» свои прежние убеждения, имеет все шансы сделаться автором «авангарда»². Адамов отказывается от сомнительной чести называться авангардистом.

В 1958 г., полном сложной политической борьбы, резкого размежевания среди интеллигенции, он становится по эту сторону баррикады. Адамов пишет «Актуальные сцены» («Scènes d'actualité»), создает злободневный политический театр, направляя острие сатиры против тех, кто посягнул на демократию и свободу. Основным изобразительным приемом драматург делает карикатуру. В своих ранних произведениях Адамов, как и другие ав-

¹ Adamov. Ici et maintenant, p. 93.

² «Les Lettres Françaises», 1958, 10. IV. N 717.

торы антидрам, избирает гротеск основным средством выражения, стремясь с его помощью создать всеобъемлющий трагикомический образ человека, барахтающегося в абсурдном мире. Теперь же крупный план, нарушенные пропорции и правдоподобия привлекают его прежде всего как возможность разоблачения в заостренной форме реально существующих пороков.

Появление в творчестве Адамова вслед за «Паоло Паоли» «Актуальных сцен» связано с новым пониманием драматургом задач и назначения театрального искусства. Адамов сознает, что театр — могущественное оружие в борьбе за массы. Позже в 1962 г., в статье «Новый репертуар и новая публика» («Un nouveau répertoire et un nouveau public»), размышляя о создании подлинно народных театров, об их репертуаре, о привлечении в театр самых широких кругов зрителей, он говорит, что подобным театрам, драматургам, пишущим для них пьесы, необходима поддержка со стороны рабочих профсоюзных организаций, которые должны понять «значение театра, как средства политического образования (выделено Адамовым.— Т. П.)»¹.

В ноябре 1960 г. журнал «Нувель критик» выпустил специальный номер, в котором были опубликованы ответы самых различных художников Франции на заданный журналистом вопрос «Чему вы служите?» (A quoi servez-vous?). Адамов сказал, в частности: «Может быть, присоединяя свой голос ко многим другим голосам, я немного послужу борьбе против войны и фашизма. Именно в этом и заключается одна из первоочередных задач...»².

В ответе на вопрос той же анкеты Адамов делится мыслями о том, в чем он видит свое назначение как художник: «...Если я еще работаю, то делаю это потому, что верю в полезность — как бы мала она ни была — своей работы: например, пьеса о Парижской Коммуне, если она удалась, может помочь, должна помочь тем, кто будет иметь возможность прочесть или увидеть ее, понять борьбу рабочего класса. Борьба эта еще не окончена»³.

Эти строки как бы перекликаются с другими, написанными Роменом Ролланом в предисловии к драме «Четырнадцатое июля»: «Разжечь пламенем республикан-

¹ Адамов. Ici et maintenant, p. 230.

² «La nouvelle critique», 1960, novembre, p. 6.

³ Там же.

ской эпохе героизм и веру нации, достичь того, чтобы дело, прерванное в 1794 году, было возобновлено и завершено народом более зрелым, вот к чему мы стремимся»¹.

Пьесу о Парижской Коммуне драматург назвал «Весна 71 года» («Le printemps 71»). Прежде чем написать драматическое произведение, Адамов очень тщательно и подробно изучал материалы, связанные с Коммуной. Тысячи документов, газет, журналов, художественные произведения, личная переписка были прочитаны Адамовым; здесь перемежались свидетельства участников Коммуны, документы, составленные ее врагами, записи тех, кто остался сторонним наблюдателем. Никогда еще драматург не отдавал столько сил подготовке, никогда раньше он не мог бы сказать с такой уверенностью, что знает все о своих героях. Результатом этой огромной работы явилась не только пьеса, но и книга «Антология Парижской Коммуны» («L'Anthologie de la Commune de Paris»), состоящая в основном из развернутого комментария к документам эпохи, ставшего взволнованным рассказом о Коммуне и коммунарах. Парижская Коммуна привлекала Адамова-драматурга и как событие большого драматического напряжения.

К созданию произведения на историческую тему Адамов приходит с уже сложившимся взглядом на исторические пьесы. В одной из своих статей того периода он рассказывает о том, каким, по его мнению, должен быть исторический театр. Адамов резко осуждает пьесы, перегруженные историческим колоритом, детально воспроизводящие костюмы эпохи и изображающие запутанные истории любовных походов королевских особ. Подлинно историческое произведение, говорит он, должно быть написано так, чтобы зритель видел с помощью изображаемой эпохи и действующих в пьесе лиц, как в этом историческом отрезке времени уже содержится в зародыше его собственная эпоха. «...Интерес исторической работы рождается из того, что «перспективное видение» зрителей по отношению к изображаемым событиям позволяет им воспринимать происходящее в пьесе критически»². И Адамов следует этому принципу в своем произведении.

¹ Роллан Р. Собр. соч. В 14-ти т. Т. 1. М., Гослитиздат, 1954. стр. 3—4.

² Адамов. Ici et maintenant, p. 31.

События весны 1871 г. увидены и переданы человеком, живущим в 1960 г., знающим труды о Коммуне Маркса, Энгельса, Ленина, современником Октябрьской революции. Одним словом, для определения причин побед и поражений Коммуны этот человек обладает неопределимым преимуществом перед ее участниками — он знает историю борьбы пролетариата за последние 90 лет. И он умеет пользоваться своим богатством, чтобы рассказать правдиво и вдохновенно о них, провозвестниках сегодняшних завоеваний рабочего класса. В самой зрелой из своих драм, посвященных революции, «Робеспьер», Ромен Роллан показал слабые и сильные стороны якобинской диктатуры, дал верный анализ причин ее падения. Словно принимая эстафету от великого французского писателя, обращаясь к теме, входившей в широкое драматическое полотно о революции, которое Роллан не успел закончить, Адамов углубляет аналитическую линию исторической драмы. Автор — не наблюдатель, а аналитик, все время незримо присутствуя в пьесе, он помогает зрителям, своим современникам, вспомнить то, что они уже знают, заставляет размышлять над происходящим на сцене, будит их «перспективное видение». Зритель становится участником исторических событий и их критиком.

Адамов выводит на сцену представителей самых различных слоев французского общества тех лет, людей самых различных политических взглядов. Центральные образы пьесы — защитники Коммуны: стойкий и непоколебимый Пьер Фурнье, живой, легко увлекающийся Робер Удэ, полные женственности и мужества Жанн-Мари и Софья Николаева. Драматург сделал эти образы удивительно привлекательными, показал людей, которых связало общее дело, людей, которые умеют горячо любить и смертельно ненавидеть, радоваться жизни и жертвовать ею в борьбе за светлое будущее. Не мертвые схемы ранних пьес, не марионетки, а живые образы проходят перед нами. Психологическая и социальная мотивированность поведения героев, стремление автора передать индивидуальные особенности изображаемых им людей позволили ему избежать сухости и однообразия, которые нередко встречаются в произведениях об участниках конкретных политических событий. При написании многих образов Адамов использовал черты подлинных участни-

ков Коммуны, послуживших прототипами его героев. В одном из интервью корреспонденту газеты «Юманите»¹ он говорил, что в его пьесах много «плагиата». Прообразом Робера Удэ, например, послужил Жюль Валлес, и хотя сам Валлес появляется в сцене, изображающей редакцию газеты «Кри дю пёплъ», характер, манеры, даже некоторые фразы, которые произносит Удэ, «заимствованы» автором у Валлеса. Примером подобного же «плагиата» может служить в пьесе сцена муниципального совета мэрии 5-го округа Парижа — драматург взял ее почти полностью из документов эпохи. Но и вымышленные автором действующие лица и события настолько пропитаны духом времени, что кажутся абсолютно достоверными. Таков Рири, маленький Гаврош, готовый умереть за Коммуну, трогательный в своей полудетской любви к Поле Криковской, одной из тех героических девушек, которые покинули родину, чтобы на баррикадах Парижа отстаивать свободу и демократию. Целая галерея образов коммунаров — не безлика, пусть объединенная общим делом, толпа, а коллектив сплоченных одной идеей людей, разных по характеру и привычкам, по-разному оценивающих происходящее на их глазах, но готовых отдать все во имя торжества свободы и справедливости.

Динамично развивается действие, от первых радостных сцен народной победы до горьких дней поражения. Трагизм достигает кульминации в сцене расстрела коммунаров. Мы видим, как меняются наши герои: они становятся суровыми бойцами революции, идут на смерть, не думая о том, героизм это или нет. И это не фанатичная жертвенность, которая звучала в образе Борца в «Большом и малом маневре», а вера в то, что жертвы принесены недаром, что другие подхватят знамя революции и понесут его дальше до полной победы.

Словно подтверждая слова Жанн-Мари о том, что еще не весь народ понял и принял идею народной революции, на сцене появляется Бедная девушка (La pauvre fille), бросающая в лицо Жанн-Мари и Роберу Удэ: «Убийцы! Поджигатели!». В одной из предыдущих картин пьесы она приходила за помощью в муниципальную комиссию, и помог ей тот же Робер Удэ. Но Коммуна осталась для нее делом других, не завладела ее умом и сердцем. Не

¹ «L'Humanité», 1963, 25. V, p. 2.

всем оказалось по силам пройти с Коммуной весь путь до конца. В первых сценах мы встречаем коммунаров в кафе «Верный поросенок», хозяйка которого стала им всем заботливой матерью. На баррикады уходят ее дети, веселая и задорная цветочница Рьетта и пятнадцатилетний Рири. Но Рьетта и ее мать не выдерживают ужасов надвигающейся расправы и отрекаются от Коммуны.

Значительное место в пьесе уделено врагам Коммуны. Драматург верно передает пестрый классовый состав этой «пятой колонны», помогавшей версальцам захватить Париж. Баронесса и буржуа, рантье и владелица булочной, фабрикант и торговец картинами — все они ждут победы Тьера и чем могут пытаются ускорить ее. Зловеща фигура аббата Вильдье. Агент версальцев, он выслеживает и вынюхивает, настраивает людей против Коммуны и выдает коммунаров после прихода в Париж солдат Тьера. Образ аббата Вильдье продолжает антиклерикальные мотивы творчества Адамова; драматург словно возвращается к образу аббата Сонье из «Паоло Паоли», но отказывается от сатирической заостренности. Ирония и насмешка в «Весне 71 года» уступают место ненависти, когда речь заходит о служителях церкви. В период острой политической борьбы ложь и лицемерие священнослужителей несут с собой кровь и смерть.

Картина героических и трагических дней Коммуны складывается не только из сцен, в которых действуют коммунары и их враги, но и из аллегорических вставок, предшествующих многим сценам и создающих как бы второй план изображаемых в пьесе событий. Адамов воспользовался приемом гиньольного театра и сделал персонажами второго плана марионетки-символы.

Гиньольные сцены — это уроки истории, это та школа, которую зрители должны пройти, чтобы лучше оценить мужество и героизм защитников Коммуны и правильно разобраться в причинах ее неудач. Наваянные рисунками Домье, выпуклые, аллегорические образы, символизируют силы, решившие судьбу первой в мире пролетарской революции. Бисмарк и Тьер, Утешитель, олицетворяющий предательство интересов народа и соглашательство; Ассамблея, капризничаящая дама, с нетерпением ожидающая того дня, когда господин Тьер введет ее за руку в Париж; лежащий в сундуке и кажущийся пассивным Банк Франции, — все они, как стая хищного воронья, ок-

ружают Коммуну. Уже сам состав «действующих лиц» сцен-вставок подчеркивает одиночество и изолированность Коммуны и по мере развития действия, мы видим, как эта расстановка сил оказывает решающее влияние на ход событий.

Удачно найденный прием позволяет драматургу вынести многие рассуждения о происходящем за рамки основного действия, освободить персонажи от необходимости давать пространные объяснения, без которых зрителю были бы неясны исторические и социальные корни тех или иных событий. В сценах-вставках находят свое продолжение и развитие ведущие политические линии «основных» сцен пьесы. В споре со своими французскими товарищами Софья Николаева доказывает необходимость занять Банк, уже в последних сценах Жанн-Мари вспоминает о предложении Софьи и горько пожалует о том, что оно не было принято. Но ошибка коммунаров раскрывается со всей очевидностью лишь в гиньольных сценах, где драматург показывает решающую роль Банка Франции в борьбе против Коммуны. Именно в этих сценах-вставках автор апеллирует больше всего к «перспективному видению» сидящих в зале. Зрители, смотрящие сегодня пьесу о героических боях французского народа в 1871 г., знают, что дело коммунаров победило в целом ряде стран, что их жертвы не были напрасными, и это помогает им правильно понять и оценить пафос «Весны 71 года».

Пьеса Адамова — трагедия оптимистическая. Не только эпилог — карта Парижа 71 года заменяется картой мира, на которой социалистические государства отмечены красной краской, символизирующей победу идей Коммуны, — но и созданные автором образы умирающих, но непокоренных людей говорят о невозможности остановить наступление Революции.

«Весна 71 года» обошла театры многих стран мира. Ее видели зрители Братиславы, Будапешта, Белграда, Любляны, Лондона. Во Франции «Весна 71 года» была впервые поставлена в 1963 г. Театром Жерара Филипа в одном из коммунистических муниципалитетов Парижа — Сен Дени. Спектакль прошел с большим успехом.

Буржуазная критика встретила пьесу в штыки, «огорчаясь» по поводу заката таланта когда-то столь способного драматурга. Невольно вспоминаются горькие строки

о судьбе прогрессивных драматургов, написанные Адамовым в 1958 г. Через 5 лет он снова вынужден вернуться к разговору об «объективности» целого ряда критиков. «До каких пор будут скучно и монотонно оплакивать эстетические слабости вместо того, чтобы просто сознаться в недовольстве политического порядка? Пьеса прославляет Парижскую Коммуну, она поставлена с необыкновенной щедростью и теплотой рабочим муниципалитетом. Этого достаточно, чтобы определенные критики оказались не в своей тарелке»¹.

После создания народной драмы на историческую тему Адамов вновь обращается к политическому театру. В 1962 г. он публикует в журнале «Театр попюлер» одноактную пьесу «Политика отбросов» («La politique des restes»). Рассказывая историю убийства, совершенного сумасшедшим, драматург выдвигает на первый план не медицинские причины преступления, а социальные и политические условия, сделавшие это преступление нормой поведения человека. Легко представить себе, какую интерпретацию подобная тема получила бы в пьесе, написанной Адамовым в начале 50-х годов: большой мозг человека все время заставляет его воображать себя ненужным, выброшенным на свалку отбросом; абсурдный мир окружает его со всех сторон и толкает на бессмысленные поступки, и как результат — убийство человека, сметавшего каждое утро отбросы в канаву недалеко от дома сумасшедшего. Но драматург уже ушел далеко от когда-то интересовавших его метафизических проблем, его темой в искусстве стала реальная действительность, реальный человек. «Если я хотел показать, что в благоприятных условиях самое жалкое, самое больное становится смертоносным, то одновременно я хотел бы, чтобы несущий смерть оставался безнаказанным, потому что его класс — здесь класс и раса смешаны — самый сильный»², — писал Адамов о «Политике отбросов».

Авторская ремарка указывает на то, что действие происходит в трибунале вымышленного города, который мог бы находиться либо в Южной Африке, либо в одном из южных штатов США. Содержавшийся в лечебнице для душевнобольных Джонни Браун, вернувшись после лече-

¹ Adamov. Ici et maintenant, p. 148.

² «Théâtre populaire», 1962, N 46, p. 49.

ния домой, преднамеренно застрелил своего рабочего негра, отца пятерых детей, так как тот осмелился сметать отбросы на оскорбительно близком, по мнению Джонни, расстоянии от дома Браунов. Таков состав преступления, рассматриваемого в суде при закрытых дверях. Драматурга интересует прежде всего сам процесс, обнаживший законы, по которым живет общество этого «вымышленного» города, находящегося в отнюдь не вымышленной стране. Но по мере рассказа свидетелей на отдельной эстраде, установленной в углу сцены, разыгрывается то, что происходило до процесса. Эти ретроспективные картины напоминают используемые в кинематографе напыль-вы-воспоминания. Адамов широко использует также прием саморазоблачения героев: реплики действующих лиц лучше и полнее, чем изображение каких-либо событий, раскрывает сущность царящих в городе порядков. Оправдание рьяными защитниками этих порядков поступка Брауна звучит, как откровенное признание обыденности происшедшего убийства. Когда речь заходит о том, что причиной преступления явилось преждевременное освобождение Джонни из психиатрической больницы, защитник восклицает: «Если бы надо было держать под замком всех немцаго нервных белых, то не хватило бы места ни в одном сумасшедшем доме»¹.

Из вскользь брошенных фраз, из показаний свидетелей вырисовывается страшная картина положения негритянского населения. Выступающий в качестве свидетеля парикмахер рассказывает о встреченных на улице неграх: «Они хоронили своих мертвых. Вы знаете тех, что были убиты полицией позавчера»².

После того, как суд приговаривает Джонни за «убийство в состоянии аффекта» к семи месяцам тюрьмы с отсрочкой, защитник, не соглашаясь с решением суда, перечисляет десятки подобных случаев, когда убийца был оправдан. На протяжении всего процесса Браун не старается скрыть свои расистские взгляды, и подобное поведение подсудимого не очень смущает блюстителей закона. Но вот, рассердившись на вынесенный ему приговор, Джонни начинает кричать, что убьет каждого белого, который посмеет к нему прикоснуться. Отношение к нему

¹ «Théâtre populaire», 1962, N 46, p. 63.

² Там же, стр. 65.

судей молниеносно меняется: Браун признан сумасшедшим без врачебной экспертизы, так как «белый, готовый убить другого белого под тем предлогом, что однажды тот может навредить ему, болен и болен опасно»¹.

В 1964 г. читатели увидели имя Адамова на обложке книги, в которую вошли не драматические произведения, а статьи и интервью драматурга, много размышляющего о судьбах театра. Сборник «Здесь и сейчас» («Ici et maintenant») появился в той же серии «Практика театра», выпускаемой издательством Галлимар, которая в 1962 г. познакомила читателей с книгой Ионеско «Комментарии и контркомментарии». Принцип построения этих двух сборников одинаков: и тот и другой состоят из интервью, статей, высказываний разных лет.

Размышления драматурга о самых различных проблемах современного театра, предисловия к собственным пьесам, полемика с критикой по поводу постановки «Паоло Паоли» и «Весны 71 года», статьи и выступления на дискуссиях о путях развития современного театра удачно дополняют драматургическую деятельность Адамова.

Перелистывая страницы сборника, читатель отчетливо видит те перемены, которые произошли во взглядах и творчестве драматурга, ставшего в начале 50-х годов одним из самых видных представителей антитеатра. Трезвый и самокритичный анализ произведений, написанных в конце 40-х — начале 50-х годов (предисловие ко второму антитеатру. После полемики вокруг «Паоло Паоли» Адамова, в которых драматург стремится осмыслить свои задачи как художника, уточнить свое отношение к различным проблемам современного театра. Естественно, что не последнее место в его высказываниях занимает вопрос об антитеатре. После полемики вокруг «Паоло Паоли» Адамов ставит точки над «i», заявляя, что не верит больше в тот «авангард», с которым было связано начало его деятельности как драматурга. Адамова не интересует больше «тотальность» в драматургии, он отказывается от театра асоциального. «Я не хочу больше театра «необусловленного», театра «необитаемой страны», театра о том, что происходит повсюду и нигде»².

В апреле 1963 г. Адамов пишет для журнала «Франс-

¹ «Théâtre populaire», 1962, N 46, p. 65.

² A d a m o v. Ici et maintenant, p. 149.

обсерватер» статью с красноречивым заглавием «Моя «метаморфоза» («Ma «metamorphose»). Рассказывая о том, как разошлись его пути с антитеатром, он высказывает мысль о неплотности принципов антидрамы, о том, что в ее узких рамках неизбежно повторение и топтание на месте.

Большое место отведено в сборнике «Здесь и сейчас» творчеству тех драматургов, которые стали для Адамова учителями в искусстве: Чехова, Горького, Брехта, О'Кейси. Именно они вытеснили из его сердца Стриндберга, которым Адамов восхищался в первый период своего творчества. В сборник вошли две статьи этого периода, в которых Адамов уделяет много внимания драматическим произведениям известного писателя. «Как случилось, что XX век не дал своего Стриндберга?», — пишет он в 1950 г., а в сноске, датированной ноябрем 1962 г., восклицает: «Сегодня я смеюсь над этой фразой. Стриндберг, когда были Чехов и Брехт!»¹.

В статьях о «Лешем» Чехова, о «Вассе Железновой», о спектакле «Берлинер Ансамбль» «Мать» Брехта по повести Горького, о постановке во Франции двух пьес Шона О'Кейси «Алые розы для меня» и «Звезда становится красной» Адамов стремится привлечь к этим произведениям внимание широких кругов зрителей. Но пропаганда пьес Горького, Брехта или О'Кейси — это свидетельство не только общности убеждений, но и общности творческих принципов. Он много пишет о том, какой прекрасной школой стали для него произведения этих крупнейших художников нашего века. Он постоянно работает над переводами произведений русских писателей. Во Франции вышел томик пьес Чехова в его переводе, с большим успехом были поставлены «Мертвые души» Гоголя (перевод и сценическая редакция осуществлены Адамовым).

С большим уважением и любовью пишет Адамов о Шоне О'Кейси, считая его одним из самых крупных драматургов XX века. «Он один из тех редких драматургов, который сумел связать со всем богатством индивидуальной жизни явления социальные и еще более политические»², — объясняет он свою высокую оценку творчества ирландского драматурга.

¹ A d a m o v. Ici et maintenant, p. 188.

² Там же, стр. 205.

Но особенно часто мы встречаем в статьях Адамова имя Бертольда Брехта. Адамов постоянно говорит и пишет о своем восхищении творчеством Брехта, о его огромном влиянии на весь современный театр. Решительно осуждая тех, кто отказывается признавать заслуги Брехта перед театральным искусством, он резко выступает против слепого подражания Брехту, против пьес и спектаклей «а ля Брехт», в которых совершенно неоправданно вводятся проекции и надписи на экране. Отношение Адамова к Брехту — это не безудержная апологетика творчества немецкого драматурга, это трезвый анализ достоинств и недостатков его пьес. Высоко ценя такие пьесы Брехта, как «Святая Ионна скотобоев», «Мамаша Кураж», «Мать», Адамов считает, например, неудачей «Дни Коммуны».

Горький, Брехт, О'Кейси помогли Адамову увидеть в искусстве неограниченные возможности вмешиваться в жизнь, найти в реальной действительности неисчерпаемое богатство тем и образов, помогли совершить нелегкий переход «... от театра, хотевшего во что бы то ни стало быть гротескным и ужасным», к театру, который «скромно старается рассказать о реальных трудностях жизни»¹.

Сборник «Здесь и сейчас» вместе с драматическими произведениями Адамова является свидетельством того, какой большой и сложный путь прошел драматург, как много раздумий и сомнений было на этом пути.

* *
*

Со времени появления первых произведений антитеатра прошло более пятнадцати лет. Драматурги, пьесы которых казались на рубеже 40—50-х годов эксцентрическими выходками, стали известны всему миру. За полтора десятилетия определились основные тенденции нового течения в драматургии. Убежденность в абсурдности всего происходящего в реальной действительности, в убожестве рода человеческого, в невозможности изменить что-либо определила ведущие темы творчества драматургов антитеатра. Угроза атомной войны, ощущение бес-

¹ A d a m o v. Ici et maintenant, p. 171.

помощности и одиночества, свойственные многим людям современного Запада, получили свое отражение в антидраме, выступая как характерные черты нашей эпохи. Окружающий нас мир — это царство абсурда и жестокости, человек — неспособное самостоятельно мыслить существо, обреченное прозябать в этом мире либо отгородившись от него тоненькой скорлупой вечного одиночества, либо покорно следуя за любыми лозунгами, испытывая при этом чувство покоя от того, что нет необходимости думать и решать самому. Естественно, что подобное отношение драматургов антитеатра к миру породило глупо-пессимистические произведения, пессимистические даже тогда, когда в них звучат язвительность и насмешка (например, большинство ранних пьес Ионеско). Потому что во всех произведениях антидрамы (особенно отчетливо это проявилось в творчестве Беккета и первых пьесах Адамова) абсурдность выступает не как какой-то временный или переходный этап развития мира, а как конечное и неизменное его состояние. Идеалистическое в своей основе утверждение, что именно созданный воображением художника мир является единственной подлинной реальностью, что истину надо искать в снах и видениях, порождает в произведениях антитеатра подмену действительности снами-кошмарами или мистификацией. Расплывчатость и многозначность изображаемого в антидраме связаны прежде всего с этой подменой реального, познаваемого мира иллюзорным миром царства абсурда и жестокости, познать законы которого невозможно уже потому, что они просто отсутствуют. Таким и должен казаться мир человеку, беспомощному и затерянному в капиталистическом обществе, живущему и мыслящему автоматически, принимающему крушение буржуазного мира за гибель человечества. Отправной точкой для трагических «видений» Беккета, жутких картин оглушения человека, раскрывающихся в фарсах Ионеско, мистификациях Женэ, служит сегодняшний день «царства Капитала», подмявшего и растоптавшего человеческую личность, лишившего человека индивидуальности.

Однако беккетовское верное служение антидраме оказалось нехарактерным для Ионеско и Адамова. Ионеско в последние годы стремится несколько по-иному осмыслить ведущие темы своего творчества. При этом намечается определенное тяготение драматурга к аналогиям, ос-

новой которых являются политические и идеологические проблемы современного буржуазного общества.

Решительно покинул замкнутый круг антидрамы Артюра Адамов. Его интерес к остро политическим и социальным произведениям, к исторической драме объясняется в значительной степени обострением противоречий в политической и общественной жизни Франции конца 50-х годов и стремлением драматурга противопоставить «необусловленному театру» театр, правдиво рассказывающий о том, что волнует людей «здесь и сейчас».

Выдвижение на первый план социального, политического театра — сегодня одна из ведущих тенденций драматического искусства на Западе.

Реалистическая драма никогда не уходила со сцены, она лишь на время оказалась в тени, заслоненная шумихой, поднятой вокруг антитеатра, который превозносился как единственная форма сценического выражения. Драматурги антитеатра фактически объявили крестовый поход против реализма в театральном искусстве, но потерпели поражение. Лучшие произведения наиболее талантливых из них, таких, как Беккет или Ионеско, останутся в истории театра как свидетельство упадочничества и пессимизма, трагического одиночества потерявшего опору человека в сложном и жестоком капиталистическом мире середины XX столетия. Но те драматурги антитеатра, которые почувствовали, что они оказались в замкнутом кругу тем и образов, в поисках выхода либо пытаются оживить ее, делая уступки реализму, либо порывают с антидрамой. На сцену возвращается человек.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Введение	3
Глава I. «Классика» антидрамы	13
Глава II. Творческая эволюция Эжена Ионеско	55
Глава III. Бегство из замкнутого круга (творческий путь Артюра Адамова)	78

Проскурникова Т. Б.

ФРАНЦУЗСКАЯ АНТИДРАМА

*Редактор Т. Кондратьева
Художник А. Денисов
Художественный редактор Э. Марков
Технический редактор А. Кочетова
Корректор В. Краснов*

А—01811. Сдано в набор 19/VII-67 г. Подп. к печати 19/I-68 г. Формат 84×108¹/₃₂.
Объем 3,25 печ. л. 5,46 усл. п. л. Уч.-изд. л. 5,17. Изд. № РЛ¹/₆₆. Тираж 7000 экз.
Заказ № 451. Цена 21 коп.

Тематический план издательства «Высшая школа» (вузы и техникумы)
на 1968 г. Позиция № 179.

Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14,
Издательство «Высшая школа»

Ярославский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Ярославль, ул. Свободы, 97.