

М. БСШЕН

ЭКЕН ИОНЕСКО

/Глава из книги "Театр абсурда"/

/Перевод с английского/

# 3 ПРЕДИСЛОВИЕ.

Творческая эволюция Артура Адамова привела его к выбору ~~мессии~~ альтернативы<sup>ю</sup>: театром как средством выражения личных забот, желаний и страхов и театром как орудием политической идеологии и социальной деятельности. Адамов нашел свое собственное и довольно интересное решение этой альтернативы. Не менее впечатляющее решение было найдено Эженом Ионеско, который в своем творчестве исходил почти из тех же предпосылок, что и Адамов, и долгое время двигался примерно в том же направлении, но достиг впоследствии совершенно противоположных результатов.

Каким бы загадочным и непонятным ни казался Ионеско в своих пьесах, стоило ему только столкнуться с необходимостью защищать их от атак критики, он доказал, что может вполне понятно и убедительно излагать свои идеи. Одна из таких атак была предпринята летом 1958 года театральным критиком лондонской газеты "Обсервер" Кеннетом Тайненом. В рецензии на возобновление театром "Ройял Корт" постановки "Стульев" и "Урока", он указал читателям на опасность превращения Ионеско в мессию противников драматургического реализма: "Вот, наконец, с шумом и грохотом явился сторонник энтитеатра. Безусловный антиреалист и заклятый антиреальности, он готов провозгласить человеческую речь бессмысленной, а всякое общение между людьми — невозможным". Признавая у Ионеско наличие определенного мировоззрения, Тайнен писал, что "опасно видеть в его драматургии дверь в театр будущего" и что "она ведет в мрачный мир, из которого логика и вера в человека изгнаны как ереси". По мнению критика, Ионеско отходит далеко в сторону от драматургии Горького,

Чехова, Артура Миллера, Т. Уильямса, Брехта, О'Кейси, Осборна и Сартра и вообще далек от реализма, который "находит своих героев, конфликты и события в жизни."

Рецензия Тайнена послужила началом одной из самых интересных публичных дискуссий последних лет. Отвечая критику, Ионеско замечает, что никогда не считал себя мессией-

"...тем более, что я не люблю мессий и считаю, что призвание художника или драматурга заключается не в этом. Более того, мне показалось, что сам м-р Тайнен занимается не чем иным, как поисками мессии. Не лучше ли предоставить дело спасения мира основателям религий, моралистам и политикам... Пьеса, написанная драматургом, это не дидактическое послание, а свидетельство... Любое произведение искусства, как только оно становится идеологическим, тотчас теряет всякий смысл, поскольку для выражения идеологии вполне достаточно языка логических доводов. Идеологическая пьеса - это всего-навсего вульгаризация идеологии..."

Ионеско опровергает также обвинение его в том, будто он является антиреалистом и утверждает о невозможности общения между людьми: "уже одно то, что я пишу пьесы и ставлю их на сцене, совершенно противоречит подобной точке зрения. Я считаю, что понять другого человека необычайно трудно, но все же, в принципе, возможно." ↑ (не из книги.)

Осыпав насмешками Сартра /"Автор политических манодрем"/, Осборна, Миллера, Брехта и т.п. /"бульварные драматурги, левые конформисты"/, Ионеско заявляет, что общество само по себе является барьером между людьми, и что подлинная людская общность выходит за пределы общества. "Ни одно общество не в силах уничтожить человеческую печаль, никакая политическая система не может избавить людей от боли

жизни, страха смерти и жажды абсолюта... Человеческое существование определяет собой его социальное бытие, а не наоборот." С этим фактом Ионеско связывает необходимость в разрушении существующего общественного языка, который "представляет из себя не что иное, как набор устаревших штампов и бессодержательных лозунгов" и в постоянном пересмотре идеологий, "окаменевший язык которых следует неустанно и безжалостно раскалывать, отыскивая в его обломках животворящий сок."

"Для того, чтобы обнаружить общую всем людям фундаментальную проблему, я должен прежде всего выяснить, в чем заключается моя собственная фундаментальная проблема, с чем связан мой самый глубокий и неискоренимый страх. Только тогда могу я быть уверен, что узнал проблемы и страхи каждого человека, только тогда могу я вынести путь в своей темноте на свет дня... Искусство — есть создание невыразимой реальности, которую автор пытается выразить. И это ему иногда удается. Вот парадокс искусства, вот его истина."

Статья Ионеско вызвала самый широкий отрицательное свидетельство того, что он и Тайнен затронули очень важную проблему. Некоторые авторы назвали статью Ионеско "одним из самых блестящих опровержений теории "социалистического реализма", отметив при этом, что "если бы И-И Ионеско писал свои собственные пьесы так же ясно и понятно, как статьи, то он стал бы великим драматургом!" /Г.Ф. Гартен, театральный критик и специалист по современной немецкой драматургии/, другие — согласились с Кеннетом Тайненом в том, что отрицание политики является само по себе политической идеологией (Джон Бергер, марксистский критик) искусства/.

Художественный директор театра "Ройал Корт" Джордж Девайн высказался в поддержку Ионеско, указав, однако, на то, что ни Артур Миллер, ни Джон Осборн, ни Брахт никогда не ограничивали себя только социальными проблемами, и что "содержание их пьес является социальным, но сущность — общечеловеческой", а Филипп Тойнби назвал Ионеско "поверхностным автором", заявив, что считает Артура Миллера более значительным драматургом.

В этом же номере "Обсервера" была помещена статья самого Тайнена. Основные доводы статьи были направлены против утверждения Ионеско о том, что художественное творчество может не зависеть от идеологий и потребностей "реального мира" и даже, в некотором смысле, превосходить их. "Идеология — не мать искусства, а его сестра. Они оказывают друг на друга определенное воздействие и происходят из одного источника, а именно: из стремления человечества к самопознанию..." Как указывает Тайнен, чрезмерное значение, которое Ионеско придает исследованию своих личных забот и желаний, широко открывает дверь субъективизму и делает объективное суждение о его пьесах невозможным. "Согласен м-р Ионеско с этим или нет, но очевидно, что любая заслуживающая внимания пьеса является, прежде всего, сообщением, передаваемым от "я" к "мы", и последние должны сохранить за собой право на собственное мнение... Если человек утверждает то, что я считаю неправдой, неужели я могу осмелиться ~~на то, что~~ <sup>только на комплименты</sup> ~~на то, что~~ <sup>на то, что</sup> ~~болтать, кроме возмущения~~ его блестящей лжи?"

~~каждый~~

Дискуссия была продолжена в следующем номере "Обсер-

Художественный директор театра "Ройл Корт" Джордж Левайн высказался в поддержку Ионеско, указав, однако, на то, что ни Артур Миллер, ни Джон Осборн, ни Брехт никогда не ограничивали себя только социальными проблемами, и что "содержание их пьес является социальным, но сущность — общечеловеческой", а Филипп Тойнби назвал Ионеско "поверхностным автором", заявив, что считает Артура Миллера более значительным драматургом.

В этом же номере "Обсервера" была помещена статья самого Тойнби. Основные доводы статьи были направлены против утверждения Ионеско о том, что художественное творчество может не зависеть от идеологий и потребностей "реального мира" и даже, в некотором смысле, превосходить их. "Идеология — не мать искусства, а его сестра. Они оказывают друг на друга определенное воздействие и происходят из одного источника, а именно: из стремления человечества к самопознанию..." Как указывает Тойнби, чрезмерное значение, которое Ионеско придает исследованию своих личных забот и желаний, широко открывает дверь субъективизму и делает объективное суждение о его пьесах невозможным. "Согласен м-р Ионеско с этим или нет, но очевидно, что любая заслуживающая внимания пьеса является, прежде всего, сообщением, передаваемым от "я" к "мы", и последние должны сохранить за собой право на собственное мнение... Если человек утверждает ~~то~~ то, что я считаю неправдой, неужели я ~~я~~ могу осмелиться ~~только на комплименты~~ ~~на что~~ ~~большие, кроме неправды~~ его ~~я~~ блестящей лжи?"

~~хорошо?~~

Дискуссия была продолжена в следующем номере "Обсер-

вера", в котором с интересными статьями выступили Орсон Уэллс /о роли критики и ее критериях/, молодой драматург Кейт Джинстоун, Линдсей Андерсон и другие авторы. Однако вторая статья самого Ионеско опубликована не была и лишь позднее появилась в журнале "Кайе де Сэзон" и в сборнике избранных статей Ионеско. В ней драматург затрагивает основную проблему дискуссии — проблему формы и содержания.

"М-р Тайнен упрекает меня в том, что я соблазнился формами воплощения "объективной реальности" /Но что такое объективная реальность? Вот еще один вопрос!/ до такой степени, что совершенно пренебрег самой "объективной реальностью". Иначе говоря, он обвиняет меня в формализме." Однако, утверждает Ионеско, что же такое, собственно говоря, история литературы и искусства как не история форм творчества? "Изучать средства выражения в литературе /чем, по моему мнению, и должна заниматься критика/ это и значит постигать проблематику литературы во всей ее глубине, подходить к самой ее сущности, к основанию." Таким образом, как считает Ионеско, его собственная борьба с окаменевшими формами языка и попытки вдохнуть в них жизнь имеет не меньшее отношение к объективной реальности, чем любой социальный реализм. "Обновить язык — это значит обновить свое видение мира, свое представление о нем. Суть истинной революции заключается в изменении духовных установок." Так как любое подлинное произведение искусства — это попытка по-новому сказать о новом, то оно ни в коем случае не может быть простым доводом в пользу существующих идеологий. Форма и структура произведения, подчиняющиеся своим внутренним

законам, столь же важны, как и его идейное содержание. "Я считаю, что, поскольку, по моему мнению, структура разума отражает общую структуру мира, то между творческой и познавательной деятельностью нет никакого противоречия."

В архитектуре храма или собора раскрываются фундаментальные структурные законы, и ценность этих произведений искусства заключается именно в этом, а не в их утилитарном предназначении. Таким образом, поскольку формальные эксперименты в искусстве расширяют человеческие представления о реальном мире, постольку они оказываются более действенным орудием постижения реальности, чем поверхностные произведения искусства, доступные и понятные массам. Резкое усиление творческих поисков в начале XX века /особенно в области музыки и живописи/ привело к существенному изменению нашего восприятия и понимания мира. "В литературе и театре примерно в середине 20-х годов начатое движение приостановилось, и мне хотелось бы быть среди тех, кто вновь возобновляет его. В своих пьесах я занимался, например, проецированием чувств героев на вещи, заставлял декорации говорить, переводил действие в область видимого, создавал зримые образы страха, сожаления, раскаяния, отчуждения, играл со словами... Я пытался, насколько мог, обогатить язык театра... Стоит ли осуждать меня за это?"

Формальный поиск, утверждает Ионеско, гораздо теснее связан с реальностью, чем тот же социалистический реализм, с которым драматург впервые познакомился на выставке советской живописи в Париже. Более того, настоящими формалистами оказываются как раз соцреалистические художники, которые, уделяя слишком мало времени форме, абсолютно бессильны до-



стичь какой-либо глубины и содержания." Напротив, картины таких художников, как Массон, жизненны и правдивы.

"Массон оставил в покое человеческую реальность и, размышляя о непосредственном акте творчества, даже не пытается овладеть ею, но именно поэтому человеческая реальность с ее трагическими основами воплощена в картинах истинно и свободно. Таким образом, то, что м-р Тайнен называет антиреальностью, превратилось у художника в реальность, невоплощаемое воплотилось, а на фоне внешнего отказа от человеческой, моральной и конкретной реальности открылась живая душа человека. У антиформалистов, наоборот, на холстах невозможно обнаружить ничего, кроме опустошенных и омертвевших форм. Но душу не носят на манжетах."

Дискуссия Ионеско-Тайнен, блестяще проведенная и той и другой стороной, — лучшее доказательство того факта, что Эжен Ионеско не только автор веселых и бессмысленных пьес, как это часто изображают в печати, но что это серьезный художник, посвятивший себя исследованию человеческой ситуации, вполне осознавая при этом все трудности взятой на себя задачи.

Ионеско родился 26 ноября 1912 года в румынском городе Слатина. Его мать, урожденная Тереза Икар, была франкуженкой, и вскоре после рождения сына вся семья переехала в Париж. Родным языком Ионеско стал французский, румынский он изучил только в тринадцать лет, вновь оказавшись в Румынии. Его первые впечатления связаны с Парижем:

"Когда я был ребенком, мы жили недалеко от площади Воклар. Я вспоминаю /это было очень давно!/ осенний вечер и плохо освещенную улицу. Мама крепко держит меня за руку, мы идем по улице, и вдруг на меня совершенно неожиданно нападает ужасный страх. По тротуарам торопливо движутся темные силуэты людей, похожие на привидения... Когда я вновь вспоминаю вид этой улицы, когда я думаю, что почти все люди, которых я тогда видел, уже мертвы— окружающий меня мир тотчас превращается в тень, становится эфемерным и мимолетным... и мной овладевает беспокойство...<sup>y</sup> Мимолетность, беспокойство— и театр: (с ор. ержи)

"Мама не могла оторвать меня от кукольного театра в Люксембургском саду. Восхищенный им, я мог оставаться там целыми днями. Спектакль захватывал и ошеломлял меня, и больше всего— сами куклы, которые двигались, говорили, били друг друга... Передо мной открывалось зрелище нашего мира, необычность и неправдоподобность которого делала его еще более подлинным, а упрощенная и карикатурная форма только сильнее подчеркивала его жестокую и абсурдную сущность..."

Проучившись несколько лет в парижской "эколь коммуналь", мальчик заболел анемией и был отослан в деревню. Он вспоминает, как в возрасте девяти лет приехал вместе с восьмилетней сестрой в деревню Лаванель-Антенез, где их поместили в пансион. "Тусклый свет, усталость, таинственные огни деревни, воображаемые темные и длинные коридоры "замка" /по-видимому, это была колокольня местной церкви/, наконец, мысль о том, что скоро мама уедет... и не в силах был вынести все это и закричал, уткнувшись лицом в мамину юбку."

Когда в 1939 году, накануне войны, Ионеско снова посетил Ламалель-Антонез, он вспомнил деревенскую школу, товарищей по пансиону, игры с детьми в "театр", кошмары и страшные видения, "похожие на фигуры Брейгля или Восха, с огромными носами, перекошенными телами, мерзкими улыбками и косолапыми ногами. Позже, в Румынии, меня снова посещали кошмары, но на этот раз призраки имели несколько иной вид: они были двухмерными, с огромными глазами, и казались скорее грустными, чем страшными. По-видимому, сначала меня одолевала готическая, а затем византийская галлюцинация."

Ионеско вспоминает, что мечтал в то время стать святым, но, начитавшись религиозных книг, понял, что стремление к славе греховно, и отказался от этой идеи. Немного спустя, он познакомился с биографиями маршала Турена и принца Конде и решил стать знаменитым полководцем. В возрасте тринадцати лет в Париже он написал свою первую пьесу-патриотическую драму.

Семья вернулась в Румынию, и здесь мальчик впервые соприкоснулся с грубым и жестоким миром. "Вскоре после прибития я увидел, как молодой мужчина набросился на старика и стал избивать его ногами. Окружающий мир постоянно являлся мне в образах мимолетности и жестокости, бессмысленности и ненависти, свирепости и ничтожества. Все, что я узнал в жизни позднее, служило лишь подтверждением того, что я увидел и испытал в детстве: приступ животной ярости, крики и внезапная тишина после них, тени, исчезающие в ночной темноте..."

В Румынии Ионеско закончил школу и поступил в Бухарест-

ский университет на отделение французской литературы. Его первые стихотворные опыты были отмечены влиянием Метерлинка и Франсиса Жамма. Кроме того, он испытал свои силы в области литературной критики, опубликовав язвительный памфлет на известных в то время румынских писателей Тудора Аргеши, Иона Барбу и Камила Петреско, которых он обвинил в отсутствии самобытности и узком провинциализме. Несколько дней спустя он опубликовал вторую статью, в которой превозносил этих же писателей до небес, называя их великими творцами румынской литературы. Затем обе статьи были объединены и опубликованы вместе, по-видимому, в подтверждение тезиса о тождестве противоположностей.

После окончания университета Ионеско преподавал французский язык в одном из бухарестских лицеев. В 1936 году он женился на Родике Бурилеано, экзотическая внешность которой послужила впоследствии поводом к совершенно неоправданным слухам о том, что жена Ионеско — китайка. В 1938 году Ионеско получил государственную стипендию для поездки во Францию и работы над диссертацией "Темы греха и смерти во французской поэзии после Вюллера." Он уехал во Францию, но так и не написал ни одной строчки своей диссертации.

Весной 1939 года Ионеско посетил "в поисках утраченного детства" деревню Лашапель-Антенез. Свои воспоминания о детстве он записывал в дневник. "Я все пишу, пишу и пишу... Вся моя жизнь я пишу и ни на что другое больше не способен... Кому все это нужно, кому это интересно? Да и разве я могу передать свою печаль или свое отчаяние? Никто не знает о них. Никто не знает меня. Я — никто. Будь я писа-

телем или общественным деятелем, это могло бы еще иметь какой-то интерес... И все же я похож на других людей. Любой человек узнает во мне себя."

Когда началась война, Ионеско был в Марселе. Вскоре он вернулся в Париж и устроился работать в производственный отдел одного из издательств. В 1944 году у него родилась дочь Мари-Франс. Когда война окончилась, Ионеско было уже около тридцати трех лет, и никто не осмелился бы тогда предсказать, что вскоре он станет знаменитым драматургом. Более того, в те времена Ионеско не любил театр. "Я читал беллетристику и критику, с удовольствием ходил в кино, слушал музыку, посещал картинные галереи, но, кажется, ни разу не был в театре."

Почему же он не любил театр? Детская привязанность к нему исчезла, "когда, обретя критическое чутье, я понял, что в основе театра лежит мистификация." Игра актеров приводила его в смущение и замешательство. "Идти в театр означало для меня идти смотреть на серьезных, по всей видимости, людей, превращающих себя в зрелище." Тем не менее, беллетристику он любил и был даже убежден в том, что правда вымысла превосходит правду реальности. Кино тоже ему нравилось.

"Но в театре присутствие на сцене живых, подлинных людей приводило меня в истоящее замешательство. Их материальность не оставляла абсолютно никакого места для вымысла. Передо мной возникали два уровня реальности: реальность воображаемая и конкретная, ограниченная, бессодержательная, скучная реальность обычных людей, которые ходят по сцене и разговаривают. Оба уровня реальности не совпада-

ни, а, напротив, противостоят друг другу. Их невозможно было объединить в одно, эти миры-антагонисты неспособны были к слиянию."

Несмотря на свою неприязнь к театру и даже вопреки собственному желанию, Ионеско неожиданно написал пьесу. Вот как это случилось. В 1948 году он решил взяться за изучение английского языка и купил для этого самоучитель. /Как было установлено позднее в статье из "Кайе де Коллеж де Натафиник", им оказался учебник "L'Anglais sans Peur", в котором использован метод "ассимиляции"/. Далее Ионеско рассказывает следующее:

"Я принялся за работу и старательно выписал из самоучителя несколько фраз с тем, чтобы выучить их. Потом несколько раз внимательно прочел их- и узнал ряд просто потрясающих истин. Например, что в неделе- семь дней /об этом я и сам давно знал/, или что пол находится внизу, а потолок наверху /об этом я тоже великолепно знал, но как-то ни разу серьезно не задумывался/ и прочие подобные вещи, все абсолютно истинные и именно поэтому совершенно ошеломляющие."

Уроки становились все сложнее, затем на страницах учебника появились м-р и м-с Смит.

"К моему огромному удивлению, м-с Смит сообщила своему мужу, что они живут в пригороде Лондона; что их фамилия- Смит, что у них есть дети, что м-р Смит служит клерком и что их горничная Мэри- такая же англичанка, как и они сами... Я хочу обратить ваше внимание на абсолютную неизбежность утверждений м-с Смит, на их явно аксиоматический

характер и на картезианскую методичку, используемую автором самоучителя, поскольку именно это было в учебнике самым примечательным. На пятом уроке в гости к Смитам приехали их приятели Мартини и между ними завязался разговор, во время которого из исходных аксиом стали возникать все более и более сложные истины, как, например, такая: "В деревне жить спокойнее, чем в городе..."

Перед нами налицо явно комическая ситуация, уже облеченная в форму диалога: взрослые люди с самым серьезным видом сообщают друг другу о вещах, которые давно известны и очевидны каждому из них. "Затем вдруг случилось удивительное явление. Не знаю, как это вышло, но текст начал вдруг изменяться на моих глазах. Самые простые вещи и понятные фразы, старательно переписанные мною в записную книжку, вскоре утратили свою первоначальную сущность... Книжки и тризмы самоучителя, имевшие когда-то смысл, потеряли его и превратились в пустые формы, эти, в свою очередь, в псевдокнижки и псевдо-тризмы, затем - в какую-то чудовищную карикатуру, и, наконец, - весь язык разлетелся на куски и обрывки слов.

"Когда я писал пьесу /а то, что я писал, превратилось в своего рода антипьесу, то есть в пародию на пьесу/, она вызвала у меня отвращение, тошноту и головокружение. То и дело приходилось прерывать работу и ложиться на диван. Я не мог понять, какая сила заставляет меня продолжать начатое, и со страхом наблюдал, как мое произведение погружается в ничто, и я - вместе с ним."

Так родилась первая пьеса Ионеско. Сначала он хотел назвать ее "Английский язык без труда", затем "Английское время" или "Глухости Биг-Бена", но окончательным ее названием стало "Лисья невица".

Ионеско познакомил с пьесой группу своих знакомых. К его удивлению, они восприняли ее как комическую пьесу, хотя сам автор полагал, что написал вещь серьезную, "трагедию языка". Одна из его знакомых, переводчица румынской литературы Моника Сен-Ком работала в то время, в конце 1949 года, с группой актеров-авангардистов во главе с 23-летним Никола Батайе, которому она и показала рукопись. Батайе пьеса понравилась, и он договорился с автором о встрече, состоявшейся вскоре в "Театр де Пош". Батайе так описал эту встречу:

...традиция требует, чтобы я начал с рассказа о первом впечатлении, которое он на меня произвел. Не буду отступать от традиции и скажу, что Ионеско показался мне очень похожим на мистера Пиквика. Я сообщил ему, что мы собираемся ставить его пьесу. Он воскликнул: "Не может быть!" Оказывается, он уже ходил с ней и совершенно безуспешно к Жаку Луи Барро и даже... в "Комеди Франсез"!

Сначала режиссер хотел поставить пьесу в духе пародии, но из этого ничего не вышло. Тогда было решено, что лучше всего будет сыграть ее абсолютно серьезно, наподобие пьес Ибсена или Сарду. Заказывая Жаку Ноэле эскизы декораций, Батайе даже не познакомил его с текстом пьесы, а просто попросил сделать декорации гостиной для "Гедды Габлер".



В качестве еще одной модели был использован "английский характер" из романов Жюль Верна, наделенного англичан необычайным хладнокровием и эксцентричными манерами.

Окончательное название пьесы было найдено во время одной из репетиций. В длинном бессмысленном анекдоте "Насморк", который рассказывает пожарник, упоминается белокурая учительница /эстиватрис блонд/. На репетиции Анри-Жак Жэ, игравший роль пожарника, назвал ее по ошибке лысой невицей /кантатрис пов/. Оказавшийся рядом Ионеско решил, что такое название гораздо лучше, чем "Английское время" или "Глупости Биг-Бена", а в пьесу ввел дополнительное упоминание о лысой невице: в конце десятой сцены пожарник вопросом о лысой невице приводит всех присутствующих в замешательство, и после долгого молчания узнает, что она носит прежнюю прическу.

Другое важное изменение, сделанное во время репетиций, относится к концу пьесы. Первоначальный замысел Ионеско был таков: после заключительной ссоры между супружескими парами сцена на некоторое время пустеет, затем из зрительного зала раздаются крики и свист, и на сцене появляется директор театра в сопровождении полицейских. Полицейские принимаются "расстреливать" публику из пулеметов, а директор театра и сержант полиции обмениваются рукопожатиями и поздравляют друг друга. Однако для такой концовки требовались дополнительные актеры, что увеличило бы стоимость постановки. Поэтому Ионеско остановился на следующем решении: в разгар ссоры герничная сообщает о приходе самого автора, который тут же появляется на сцене, быстрыми шагами проходит мимо аплодирующих ему актеров к рампе и неожиданно кричит в зрительный зал, подняв кулаки вверх:

"Ах, Вы, стадо обманщиков! А ну, пошли прочь!" Однако эта концовка показалась Ионеско "чересчур покемичной", а так как другой не было, то он решил вообще обойтись без нее, а просто начать пьесу опять с самого начала.

"Лысая певичка", названная в подзаголовке "антипьесой", была впервые поставлена 11 мая 1950 года в театре "Ноктем-бийль" и встретила очень холодный прием. Один только Жак Лемаршан, в то время критик газеты "Комба" и драматург Арман Салакру отзывались о ней доброжелательно. Денег на рекламу не хватало, так что за час до начала представления актерам приходилось обвешивать себя афишами и выходить с ними на улицу. Зрительный зал, тем не менее, оставался полупустым. Бывали случаи, когда в театр приходило всего три-четыре человека: деньги за билеты им возвращали, а актеры расходились по домам. Спустя полтора месяца "Лысая певичка" была снята со сцены.

Для Ионеско его первая встреча с живым театром оказалась решающей. И дело здесь не только в поразившем его смехе публики над спектаклем, в котором сам он видел трагедию человеческой жизни, доведенной буржуазными условиями и окаменевшим языком до состояния бесстрастного автоматизма, а в том глубоком волнении, которое он испытал, когда встретил ожившие создания своего воображения.

"Желание творить на сцене людей, которые одновременно и выдуманы и реальны — непреодолимо. Нет сил устоять перед потребностью оживлять их и заставлять говорить прямо на ваших глазах. Подобное облечение призраков в плотные события столь невероятное, что я буквально потерял самообладание, когда на репетиции первой моей пьесы увидел впер-

вые, как люди, созданные мной, ходят по сцене. Я испугался. По какому праву я это сделал? Кто мне позволил?.. В этом было нечто демоническое.<sup>1</sup>

Неожиданно Ионеско понял, что писать для театра — его удел. И если раньше "вхождение актёра в образ" беспокоило его /как и Брехта/, до такой степени, что оно казалось ему неприличным, то теперь он, наконец, понял, что именно его беспокоило:

...театр смущал меня тем, что он занимался усилением /а значит и огрублением/ всех нюансов, оттенков и полутонов жизни. В действительности же оказалось, что он делает это отнюдь не в полной мере. То, что казалось мне чересчур грубым, было, напротив, недостаточно грубым, а то, что выглядело недостаточно утонченным, на самом деле оказывалось чересчур утонченным. И если видеть сущность драматургии в нарастании действия, в усилении зрительного впечатления, значит, необходимо усилить его еще больше, придать ему особое значение. Избавление театра от двусмысленного положения полу-театра, полу-литературы — это и есть возвращение театру его собственного лица. Не только не надо скрывать от зрителя нити, на которых двигаются кулисы, а наоборот — следует сделать их заметными... Театр должен переступить через порог тусклой иронии салонных комедий и вторгнуться в царство карикатуры, устремиться к гротеску, к пародизму, к тому основанию, где скрываются истоки трагедийного. Необходимо создать театр юмического и драматического превеличия.<sup>2</sup>

Для достижения этой цели, утверждает Ионеско, театру следует использовать "тактику шока". Сознание зрителя, орудующая его реальность, его язык — все должно быть извергнуто, разрушено, вывернуто вниз головой во имя возникновения у зрителя нового восприятия и понимания реальности. Нетрудно заметить, что Ионеско призывает, по существу, к еще более радикальному и полному отчуждению, чем Брехт, постоянный объект его критики. В брехтовском театре Ионеско раздражало как раз "незаконное соединение истины и лжи", полу-отчуждение и полу-отказ от подражания реальности.

"Лысая певица" так часто издавалась и исполнялась на сцене, что нет смысла подробно останавливаться на ее содержании. Отдельные сцены пьесы давно стали хрестоматийными: например, сцена с часами, постоянно показывающими неправильное время или классическая "сцена узнавания" двух супругов, которые, услышав друг от друга, что живут на одной улице, в одном доме, в одной квартире и спят в одной кровати, приходит к логическому выводу, что они — муж и жена. /Говорят, что эта сцена основана на подлинном эпизоде, происшедшем с Ионеско и его женой, которые вошли в вагон метро через разные двери и для того, чтобы узнать друг друга, вынуждены были прибегнуть к помощи сложной пантомимы/.

Что касается смысла пьесы, то он тоже не вызывает почти никаких сомнений. Ионеско, который заявил однажды, что все идеи относительно собственных пьес приходят к нему только тогда, когда они уже написаны, дает ей следующее толкование:

Это трагикомическая картина жизни в том возрасте,

КОГДА МЫ НЕ МОЖЕМ НЕ ЗАДАТЬ СЕБЕ ВОПРОСА, ЧЕГО РАДИ МЫ ЖИВЕМ НА ЭТОМ СВЕТЕ И КАКИМ ОБРАЗОМ УСТОЯТЬ НАМ ПЕРЕД НАТИСКОМ МАТЕРИАЛЬНОГО МИРА, ЕСЛИ У НАС НЕТ ОЩУЩЕНИЯ ВНУТРЕННЕЙ ЗНАЧИМОСТИ СВОЕЙ СУДЬБЫ... Когда греховные желания исчезают, и каждый становится поневоле безгрешным, что делать нам со своей добродетелью? Герои "Лысой певицы" лишены страстей и желаний и поэтому безмерно скучают. Они смутно осознают это, о чем свидетельствует взрыв в конце пьесы, однако он ничего не может изменить, поскольку и действующие лица и ситуации, в которые они попадают, абсолютно неподвижны — и все кончается в точности тем, с чего началось!

Пьеса направлена против того, что Ионеско называет "всеобщей мелкой буржуазностью", против "всемирного конформизма", "воплощения общепринятых идей и лозунгов." Ионеско осуждает всеобщую нивелировку и массовое приятие "готовых идей", все в большей степени превращающих современное общество в общество управляемых роботов. "Смиты и Мартини потеряли способность говорить, поскольку они разучились думать, а думать они разучились потому, что у них нет к этому никаких побуждений... ведь они не умеют чувствовать. Они не способны "быть", но "стать" могут кем и чем угодно, так как, утратив свою собственную индивидуальность, они без труда обретают индивидуальность других... они взаимозаменяемы." Люди живут в мире, утратившем свое метафизическое измерение, люди перестали ощущать его таинство. Чтобы вернуть это ощущение, необходимо научиться видеть банальность во всем ее ужасе. "Понять абсурдность

банальности и языка— это уже значит ее преодолеть. Чтобы бежать от абсурда, нужно целиком в него погрузиться... Смешным чаще всего кажется необычное, но нет для меня ничего более поразительного, чем банальность: вот где настоящий сюрреализм— вокруг нас, рядом с нами, в любом повседневном разговоре..."

Вновь обнаружив в себе детскую страсть к театру, Ионеско решил попробовать себя на артистическом поприще и согласился сыграть роль Степана Трофимовича в постановке "Бесов" Достоевского, осуществленной Никола Батай~~ем~~ и Акакием Виана. Ему, который прежде считал, что игра актера находится на грани абсурда и мученичества, пришлось теперь на самом себе испытать, что значит стать "другим человеком, когда самого себя с трудом выносишь, и как понять его с помощью режиссера, когда и себя не понимаешь."

Ионеско не понравился герой, которого он должен был сыграть, "хотя бы уже по той причине, что он был другим. Позволив ему поселиться во мне, я почувствовал, будто в меня действительно вселились бесы, а себя я потерял, отрекся от той личности, к которой я все же привык, хотя она мне и не очень нравилась." Несколько раз он отказывался от исполнения роли и возвращался к ней только из чувства морального долга, но в один прекрасный день вдруг понял, что теряя себя в образе Степана Трофимовича он открывает новый смысл собственного "я". "Я обнаружил, что каждый из нас является в то же время любим другим, что ~~я~~ одиночество не подлинно и что актер, постигая самого себя, лучше, чем кто-либо другой способен постичь человека. Обучаясь играть на сцене, я понял, что другие— это я, я— это другие,

и что все одиночества — одинаковы."

"Бесы", приведшие Ионеско к подобным взглядам на драматургию, были сняты со сцены театра "Ноктамболь" 18 февраля 1951 года, а через два дня в "Театр де Пон" состоялась премьера второй пьесы Ионеско, которую он написал в июне 1950 года. Как вспоминает Жак Лемаршан, пьеса, озаглавленная "Урок", привнесла в замечательство всех тех, кто после "Лысой певицы" /пьесы, в которой нет не только лысой, но и вообще никакой певицы/ ожидал, что в "Уроке" речь тоже будет идти о чем угодно, но только не об уроке. К их удивлению, пьеса заключалась как раз в точном воспроизведении довольно, впрочем, странного урока по географии, арифметике, и филологии, который один старый учитель давал прилежной, но беспонтовой девушке. По выражению Жака Лемаршана, это была "почти точная копия урока маршала Фоа в "эколь де герр".

"Урок", как и "Лысая певица", тесно связан с языком, и эта связь выявляется не только в пространной лекции учителя о группе новоиспанских языков. В эту группу входит огромное количество существующих и несуществующих языков, которые на первый взгляд кажутся совершенно одинаковыми, но между которыми имеется, тем не менее, масса неуловимых на слух различий. Например, слово "бабушка" произносится во французском, испанском, сарданапольском и румынском языках одинаково, и все же эти слова различны, так как они могут означать совершенно разных людей. Учитель подчеркивает, что итальянец, говоря "~~своя~~" "родина", имеет в виду Италию, а когда "~~своя~~" "родина" говорит француз, то он подразумевает Францию, и одно и то же слово означает, таким образом, совершенно разные вещи. В этом основа принципиальной невоз-

возможности общения между людьми: слова не способны адекватно выражать значения, поскольку они упускают из виду связанные с ними личные ассоциации каждого человека. По этой причине учитель не может найти взаимопонимания со своей ученицей. Разум каждого из них находится в своей собственной плоскости, которые не пересекаются. Ученица умеет складывать числа, но не в силах овладеть операцией вычитания, она мгновенно перемножает астрономические числа, и в то же время считает только до шестнадцати.

Однако мы узнаем из "Урока" не только о трудностях словесной коммуникации. Язык предстает перед нами и как орудие власти. Веселая и энергичная ученица постепенно утрачивает по ходу пьесы свою жизнерадостность, а робкий и нервный учитель, напротив, обретает все большую силу и уверенность. Нетрудно понять, что усиление власти учителя связано с тем фактом, что именно он, а не ученица, приписывает словам значение. По этой причине ученица попадает к нему в подчинение, сценически воплощенное в форме ее изнасилования и убийства. Служанка, в свою очередь, господствует над учителем и попытка покушения на нее не удается, поскольку она "не принадлежит к числу его учениц".

Символом окончательного поражения ученицы является внезапная и сильная зубная боль — "явный и несомненный симптом", по словам служанки. С одной стороны, зубная боль указывает на утрату ученицей способности говорить, с другой — свидетельствует о подавлении ее умственных способностей биологической реальностью. Постепенно у нее заболéвает все части тела, и, наконец, доведенная до состояния полной покорности и подчиненности, она умирает, буквально воспри-



ная значение последней фразы учителя: "Нож убивает".

Сексуальная подоплека этого кульминационного момента пьесы совершенно очевидна. Ученица падает на стул "в непристойной позе... ее ноги широко раздвинуты и свисают по обе стороны стула... Убийца стоит перед ней, повернувшись спиной к зрительному залу". В один и тот же момент убийца и жертва выкрикивают оргиастическое "А-а-а!". В постановке Марселя Ковелье ритмическое повторение слова "нож" также носило вполне недвусмысленный характер.

Как считает Пьер-Эме Тулар, "Урок" выражает в карикатурной форме дух подчинения, всегда присутствующий в отношениях между учителем и учеником. Учитель убивает девушку по той причине, что зубная боль дает ей возможность уклониться от его наставлений. По мнению Тулара, то же самое характерно для любой формы диктатуры. Как только диктатор чувствует, что его господство над народом ослабевает, он принимается за уничтожение бунтовщиков и недовольных, хотя и сокращает таким образом сферу своей власти. Эта интерпретация, пожалуй, чересчур рациональна, однако в ее пользу говорит тот факт, что в конце пьесы служанка повязывает учителю на руку повязку со свастикой. Безусловно, политический аспект господства нашел в "Уроке" свое отражение, однако, это лишь один и, по-видимому, не главный аспект проблематики пьесы, связанной с сексуальной природой любой власти и с взаимосвязью между языком и властью. Вне всякого сомнения, суть пьесы заключается в том, что у учеников всегда болят зубы, и учителя всегда насиловали их и убивают. Убийство, происшедшее на сцене, оказалось сороковым в течение одного дня, и пьеса заканчивается появлением новой, сорок первой жертвы учителя.

Всякая власть скрывает в себе свою сексуальную, садистскую сущность. Ионеско утверждает, что даже в такой, казалось бы, невинной форме власти, как отношения учителя с учеником, обнаруживаются те же, что и в любом другом проявлении власти — агрессивность, стремление к господству, насилие, жажда обладания, жестокость и похотливость. Возможности "чистого театра" позволили Ионеско воплотить на сцене скрытую сущность власти. В то время как диалог между действующими лицами осуществляется на уровне принятой и переданной информации, само действие становится все более интенсивным, чувственным и жестоким, и вскоре от всей сложной и изобретательной системы знаний и логики остается лишь тот факт, что учитель стремится к господству над ученицей и хочет обладать ею. Ионеско снабдил "Урок" подзаголовком "комическая драма". Пьеса действительно смешна, но в то же время это абсолютно пессимистическая драма.

В основе пьесы "Как, или Поморность", которую Ионеско написал летом 1950 года, сразу же после "Урока", лежит сходная тема: усмирение индивида посредством приведения в действие его сексуального инстинкта. Герой пьесы Как отказывается произнести фразу, символизирующую принятие им семейных норм /все члены его семьи, как и семьи Бобби Уотсонов из "Лисой певички", носят одно имя — Как, что означает отсутствие у них индивидуальности/. Некоторое время Как, сопротивляясь давлению со стороны семьи, отказывается произнести роковую фразу и даже восклицает: "О, слова, слова! Сколько преступлений совершено в ваше имя!" Но когда сестра Каклин заявляет Каку, что он "хронометрабельный" /то есть, по-видимому, подчинен законам времени/, Как падает духом

и произносит, наконец, семейный символ веры: "Я люблю кар-  
тофель в мундире!"

Принятие взбунтовавшимся сыном буржуазных воззрений завершается, в соответствии с французской литературной традицией, обзаведением домом и женитьбой. К Жаку приходит Роберы и приводят к ним сватать свою единственную дочь Роберту, девушку с двумя носами, но он снова недоволен: двух носов ему кажется мало, он требует, чтобы у его жены было не меньше трех носов. Роберы находят выход из этого трудного положения и приводят свою вторую единственную дочь Роберту II, у которой как раз три носа. Впрочем, даже она не сразу удовлетворяет индивидуальные запросы Жака, который находит ее недостаточно уродливой. Он не может любить ее: "Я делаю все, что в моих силах, но ведь я — только я, только то, что я есть..." Но когда их с Робертой оставляет наедине, он уступает ей. Роберта завоевывает его сердце, рассказав сон о маленьких морских свинках, живущих на дне ванной. В ответ Жак признается в своем тайном желании не быть ~~не~~ похожим на других. Затем он обращается в разговоре к образам огня /ср. стихотворение об огне из "Лисой невидим"/ а Роберта описывает себя в терминах влаги. Жак восклицает "Па-а-арман!" и начинается знаменитый диалог, во время которого возлюбленные долгое время обмениваются словами, содержащими слог "па" /с его очевидным для французов эротическим оттенком/. Наконец, Роберта заявляет, что отныне все в мире будет называться одним словом "па". Жак и Роберта целуются и в комнату возвращается вся семья, которая исполняет вокруг них непристойный танец. Возлюбленные окус-

каются на пол на четвереньки, свет постепенно гаснет, и со сцены раздаются крики животных. В ремарке к пьесе указано, что "происходящее на сцене должно вызывать в зрительном зале чувство замешательства, неловкости и стыда."

Таким образом, Жан покорился дважды: во-первых, буржуазному конформизму своей семьи, и, во-вторых, непреодолимому соблазну сексуального влечения. Вторая покорность оказалась решающей: подчиненность сексуальному инстинкту втолкнула Жана в железную клетку буржуазного существования.

Этот момент еще более усилен в пьесе "Будущее — в яйцах", которая является продолжением "Жака" и была написана в 1951 году. Пьеса начинается со знакомого словесного потока "ша" и заканчивается потоком корзины яиц с яйцами, которые высиживает Роберта и которым суждено превратиться в будущих императоров, полицейских, марксистов, алкоголиков и т.д. Пьесу завершает безнадежный крик "Да здравствует продуктивность! Да здравствует белая раса!"

Ужас перед разрастанием /появлением на сцене все большего числа людей или вещей/ характерен для пьес Ионеско. Это ужас, который охватывает индивида при столкновении с переполняющим мир бесчисленными копиями, ужас одиночества человека перед лицом огромных величин и астрономических длительностей. Он лежит в основе следующей пьесы Ионеско "Стулья", которая была написана в то же время, что и вторая часть "Жака" /апрель-июнь 1951 года/ и считается одним из его лучших произведений.

В круглой башне на острове /ср. "Конец игры" Беккета/ живут старик и старуха. Старик служит консьержем, хотя

трудно понять, что может делать консерв на острове в этой башне. Супружеская пара ожидает прихода гостей: вечером к ним должно прийти много людей, чтобы выслушать послание — плод длительного жизненного опыта старика, который хочет поделиться им перед смертью с потомками. Поскольку сам старик лишен ораторских способностей, для зачитания послания приглашен специальный оратор. Постепенно начинают прибывать гости, и тут обнаруживается, что все они — невидимые. Старик и старуха то и дело выносят на сцену стулья, рассаживают на них гостей и занимают их разговорами. Толпа прибывает, и старикам становится все труднее двигаться среди нее. Наконец, приходит оратор — как и старики, это реальное действующее лицо. Удовлетворенный тем, что его послание будет прочтано, старик выпрыгивает из окна в море. Старуха следует за ним. Перед рядами пустых стульев раздаются какие-то нечленораздельные звуки, оратор — глухонемой. Он берет мел и пишет что-то на доске — но и это оказывается лишь бессмысленным набором букв.

Сила и острота описанной выше драматической ситуации так же велика, как и ее сценическая зрелищность. Создать на сцене толпу невидимых людей — великолепный тур де форс для актеров, а в случае их успеха — незабываемое зрелище для публики. "Стулья" — высоко поэтический образ жизни, образ сложный, неопределенный и многозначный. Красота и глубина этого образа превосходит любые попытки его символической или мифологической интерпретации. Безусловно, конечно, то, что пьеса связана с темой <sup>неполичности</sup> ~~невозможности коммуникации~~, что она воплощает в драматургической форме бессмысленность

и ничтожность человеческой жизни, вынести которую можно лишь с помощью самообмана, и что она является сатирой на пустоту и банальность светских разговоров. Но, кроме того, пьеса напоминает о собственной трагедии драматурга: один стульев- это театр, а оратор, собирающийся прочесть послание- актер, оказывающийся посредником между автором и зрителями. Послание совершенно бессмысленно, а в зрительном зале одни пустые стулья- яркий образ абсурдности ситуации самого драматурга.

Все перечисленные темы тесно переплетены в "Стульях" друг с другом. Но сам Ионеско ясно указывал, что волновало его в пьесе больше всего. Он писал первому ее режиссеру Сильвену Домму:

Смысл пьесы- вовсе не в послании и не в жизненных неудачах или духовном ничтожестве стариков. Смысл пьесы- в самих стульях, то есть в отсутствии людей, императора, Бога, матери, в нереальности мира, в его метафизической пустоте. Содержание пьесы- Ничто... именно поэтому следует играть невидимых персонажей как можно более реально /для обращения реальности в нереальность необходимо придать нереальному статус реального/ с тем, чтобы достичь того невозможного с точки зрения здравого смысла состояния, когда невидимые персонажи начинают говорить и двигаться, и когда Ничто обретает голос и реальность...

"Стулья" были уже третьей пьесой Ионеско, поставленной на сцене, но и на этот раз не обошлось без трудностей. Сильвену Домму и двум актерам, играющим старика и старуху

/Поль Пезалье и Динна Белтон/ потребовалось целых три месяца, чтобы найти подходящий для пьесы стиль исполнения — смесь вызывающей необычности общего замысла пьесы с предельной точностью в деталях. Никто из парижской театральной дирекции не рискнул поставить "Стулья", так что актерам самим пришлось арендовать старый заброшенный зал "Театр Ланкри", в котором 22 апреля ~~1952~~ 1952 года и состоялась премьера. Во время представлений пустых стульев в зрительном зале часто оказывалось не меньше, чем на сцене, а в некоторые вечера с трудом удавалось продать десяток билетов. Большинство критиков отрицательно отнеслись к пьесе, однако у нее нашлись также и выказавшиеся сторонники. Статья в защиту "Стульев", опубликованная в журнале "Арт", подписали, в частности, Жюль Спирер, Артур Адамов, Самуэль Вексот, Лик Этанж, Клара Мальро и Раймон Кно. На последнем представлении пьесы поэт и драматург Оливерта громко кричал среди полупустого зала: "Браво!"

Четыре года спустя, когда Жан Кохлер возобновил постановку "Стульев" /вновь с Динной Белтон в роли старухи/, настроение общественного мнения успешно изменилось, и представление в "Студии Епископских полей" имело большой успех. Хотя такие влиятельные консервативные критики, как Э.-Ж. Готье из газеты "Фигаро" все еще продолжали выступать против Кохера, на его защиту стоял сам Жан Ануй и назвал пьесу шедевром. Он писал: Мне это нравится гораздо больше, чем Стриндберг. Пьеса — страшная и смелая, мучительная и необычайно правдивая, "черный юмор" а-ля Мольер делает ее весьма забавной, и если не считать старомодного авангардистского конца — это просто классическая пьеса.

"Стулья" были названы в подзаголовке "трагическим фарсом", а "Жизнь или Пошлость" — "натуралистической комедией". Своей следующей пьесе "Жертвы долга" Понеско снабдил подзаголовком "исовидеодрама". Несмотря на то, что пьеса пользуется несильно меньшим успехом, чем его другие ранние работы, она, все же, безусловно является одним из лучших его произведений.

"Жертвы долга" — очень личная пьеса драматурга, его доводы за и против проблемной пьесы. "Все пьесы, написанные от древних греков до нашего времени, представляет из себя не что иное, как детектив. Всегда и во все времена драма была реалистической и детективной, доведенная до успешного завершения полицейским расследованием, решением в последнем акте загадки, загаданной в начале драмы." Даже классическая французская трагедия, — говорит герой "Жертвы долга" Губерт — это, в конечном счете, всего лишь уточненная детективная драма.

Губерт — маленький буржуа, мирно коротающий вечер за газетой рядом с женой, которая штопает ему носки. Высказанные им взгляды относительно драматургии в этот же вечер подвергнутся испытанию. В дверь стучится детектив. Ему надо известить кое-какие справки о жандарме Малло, который жил в этой квартире до приезда Губертов, а именно: оканчивается ли фамилия Малло /во французском написании/ на какое "с" или "д"? Детектив — приятный с виду молодой человек. Губерт принимает его войти и, начиная с этого момента, Губерт подвергается настоящей пытке. Так как он не знает, кто такой Малло, то детектив призывает его погрузиться в глу-



бны собственного подсознания и там найти ответ на заданный вопрос.

Таким образом, детектив оказывается психоаналитиком, и тождество между детективной и психологической драмой доказано.

По мере того, как Фуберт все глубже и глубже погружается в бездонный колодез своего подсознания, с его женой Маллен происходит ряд превращений: она становится соблазнительницей, затем- старухой, и, наконец, любовницей детектива. Фуберт тем временем погружается так глубоко, что преодолевает барьер слышимости и видности и совсем исчезает. Появившись на сцене снова, он оказывается ребенком, Маллен превращается в его мать, а детектив- в отца. Вскоре происходят новые изменения: Фуберт становится актером, разыгрываемым на сцене драму своих поисков, а Маллен и детектив- зрителями. Фуберт не видит перед собой ничего, кроме зияющего провала. Он опустился слишком глубоко и его пытаются вернуть назад на землю. Теперь, напротив, он поднимается все выше и выше, и вот-вот оторвется от земли и улетит в небо. Появляются новые персонажи: дама, которая сидит молча в углу комнаты и к которой то и дело все обращается с великим вопросом: "Не правда ли, мамм?", и бородачатый мужчина по имени Николай /не путать с русским царем!/. Пока Фуберт продолжает свои злополучные поиски Маллен, Николай возобновляет разговор о театре.

Николай- сторонник нового современного театра, "который должен соответствовать общему направлению духа нашего времени... Мы отказываемся от принципа единства и тождества персонажей... а что касается сюжета и завязки, то не стоит о

них даже упоминать... нет больше ни драмы, ни трагедии: трагическое превращается в комическое, комическое оказывается трагическим, и жизнь становится веселее." Нетрудно видеть, что это пародия на точку зрения самого Ионеско, и когда Николай признается, что не хочет ничего писать, он добавляет: "У нас есть Ионеско— этого вполне достаточно."

В это время детектив, пытаясь хоть как-нибудь заткнуть зияющую дыру в памяти Шуберта, заставляет его съесть огромное количество хлеба. Николай неожиданно агрессивно настроивается против детектива и убивает его, просящего от страха и умоляющего о пощаде. Сидни умирает с криком: "Да здравствует белая раса!". Маллен, которая все это время без конца носила чашки с кофе и уже заполнила ими всю сцену, напоминает присутствующим, что они до сих пор не нашли Малло. Николай берет на себя роль детектива и вновь начинает кормить протестующего Шуберта хлебом. Как и детектив, он лишь исполняет свой долг, он— жертва долга. В такой же степени жертвы долга— Шуберт и Маллен. Все они— жертвы долга. Но в чем состоит их долг? По-видимому, в том, чтобы разгадать загадку, поставленную перед ними в начале пьесы и узнать, пишется ли фамилия Малло с немой "т" на конце или с "д". Поскольку мы находимся в области псевдодрамы, действующие лица пьесы во что бы то ни стало должны найти ответ на эту загадку.

"Жертвы долга"— одна из самых любимых пьес Ионеско. Она затрагивает важную для него проблему главных задач театра и его возможностей. Детектив-психоаналитик, символизирующий собой тезис о постижимости всех тайн бытия, говорит: "Что касается меня, то я предпочитаю придерживаться классической логики, доверять самому себе, выполнять свой долг и уважать

начальство... Я не верю в абсурд... Все в мире взаимосвязано и все со временем будет понятно... благодаря усилиям человеческой мысли и науки..." Однако, как глубоко не опускается Кюберт в собственное подсознание, он не находит там ничего, кроме зияющей дыры бытия. Подсознание не дает ответа на загадку человеческого существования, а обрывается бездонной абсолютной пустотой.

Как указан в своей интересной рецензии на пьесу Сергей Дубровский, сартровская экзистенциалистская онтология и психология противопоставлены в ней фрейдистскому психоанализу. То ли случайно, то ли по замыслу автора, пьеса оказалась иллюстрацией к утверждению Сартра о том, что человек — это "дыра бытия", что он — "бытие, осознающее в своем бытии пустоту собственного бытия." Человек есть ничто, поскольку он обладает свободой выбора и становится тем, чем себя выбрал. Но если человек является скорее постоянной потенциальностью, чем действительным бытием, то никакое количество хлеба, которое детектив, а затем Николай скармливает Кюберту, не может заполнить бездонную дыру в его сознании и "придать его бытию субстанциональный характер."

Но в таком случае, пишет Дубровский, если "сознание есть ничто, то личность и характер есть также ничто, и если человек может в любой момент жизни выбирать себя заново, то представление об индивидуальности, как абсолютной и неизменной сущности, как о платоновской идее, лишено всякого смысла. Николай в "Жертвах долга" говорит: "Я — не есть я. Личности как таковой не существует. В нас есть только противоречивые или непротиворечивые силы... Человек теряет свою форму в бесформенности становления, и является собой в такой же

степени, как и любой другой личности." Это подтверждается превосходной сценой спуска Губерта в глубины своего подсознания и его последующего подъема. На разных этапах спуска и подъема Губерт становится совершенно другим человеком. Одновременно изменяется и его жена, поскольку различные "я" Губерта воспринимают ее по-разному и поскольку в соответствии с изменением его личности она сама становится иной /например, когда он превращается в ребенка, она оказывается его матерью и т.д./.

В своей рецензии Лубровский исходит, по существу, из того предположения, что сартровскую психологию Ионеско индустрирует, а фрейдовский психологизм — пародирует. Можно предположить, однако, что Ионеско пародирует одновременно и Фрейда, и Сартра. Ведь после того, как проповедник экзистенциальной личности Николай д'О убивает детектива-фрейдиста, он сам возобновляет поиски Малло и продолжает кормить Губерта хлебом. Иными словами, оба мировоззрения оказываются взаимозаменяемыми, и маленький человек Губерт одинаково страдает от тирании любого из них. Интерпретировать драматургию Ионеско слишком прямолинейно — опасно. Вне всякого сомнения, основная часть его творчества опирается на принципы антипсихологической драмы, которая <sup>и</sup> оказывается видеть сущность человека в его личности и не столько занимается решением проблемы, сколько проблему формулирует. Но вполне возможно, что Ионеско, еще в молодости написавший эссе о тождестве противоположностей, одновременно и верит, и пародирует свою веру.

Впрочем, "Мартин долга" — не только пьеса о взглядах Ионеско на театр /первой из числа подобных пьес является

"Версальский экспромт" Мольера/ и не только (философо-психологическое исследование или пародия на такое исследование, это, помимо прочего, глубоко прочувствованное и пережитое автором ощущение абсурдности и жестокости человеческого существования. Ионеско, подобно Кафке и Беккету, пытается в первую очередь воплотить собственное восприятие бытия, поведать миру о том, что для него значит "Я" есть" или "Я живу", и что он при этом ощущает. Такова "отправная точка всего творчества Ионеско.

"Два-состояния души лежат в основе всех моих пьес: с одной стороны, ощущение мимолетности, опустошенности и призрачности мира, с другой, ощущение его тяжести, непроницаемости и переполненности... Ощущение мимолетности вызывает у меня боль и головокружение, но оно не может вызвать у меня состояние эйфории и обратит боль в свободу... Впрочем, мной гораздо чаще овладевает противоположное ощущение, когда легкость уступает место тяжести, прозрачность — плотности, когда весь мир застывает в неподвижности и когда даже от самого себя я отделен непреодолимой стеной... Материя заполняет собой весь мир, пропитывает его собой, своей тяжестью уничтожает мою свободу..."

Разрастание материи / стульев, янц, мебели, кофейных чашек / — один из приемов сценической реализации этого гнетущего, тягостного и безнадежного состояния, единственным способом освобождения от которого является мир.

"Мертый долг" безусловно относится к депрессивному периоду творческого развития Ионеско. Первая постановка этой пьесы была осуществлена в 1953 года молодым режиссером Жаком Монтером, который впоследствии принес драма-

тургу первый большой успех возобновлением спектакля "Стулья". Семь маленьких пьес, поставленных в сентябре этого же года в "Театр де ля Вьет" Жаном Польери, напротив, являются по своему характеру эйфорическими, смелыми и легкими. Только три из них / "Салон автомобилей," "Девушка на выданье" и "Метр" / появились в печати. Рукописи четырех остальных / "Вы его знаете?", "Онирическая простуда", "Супруга - шлемница" и "Сильная жара"/по -видному утрачены.

Эти пьесы, а точнее говоря, развлекательные скетчи, очень характерны для творчества Ионеску и для его концепции комического. В "Салоне автомобилей", например, машина путает с людьми: автомобиль, приобретенный покупателем, оказывается женщиной, на которой он решает жениться. В "Девушке на выданье" комический элемент довольно неожиданный: некая дама рассказывает о своей молодой и невинной дочери, только что закончившей школу, но когда дочь появляется на сцене, обнаруживается, что это "здоровый и крепкий тридцатилетний мужчина в сером костюме, с черными густыми усами". Подобный прием использован в "Метре". Диктор радио и две молодые пары с нетерпением ожидают появления прославленного мэтра. Их восхищение растет по мере того, как они узнают о деятельности мэтра: он вычитывается с детьми, ест суп, раздает автографы, глядит себе в брешь и т.д.. Когда же мэтр наконец приходит, оказывается, что это всего лишь безголовое тело.

Ионеску любит воплощать свои замыслы в скетчах и одноактных пьесах, идущих без перерыва. По его мнению, разделение пьесы на три акта - совершенно искусственное изоб-

речение. Пьеса заканчивается, затем снова начинается, снова заканчивается и снова начинается... По-моему, зря стараются втиснуть в одну пьесу слишком много: именно поэтому в трехактной пьесе всегда оказывается масса ненужного и лишнего. Театру требуется самая малость: одна-единственная идея и ее воплощение." Первой попыткой Ионеско написать трехактную пьесу была комедия "Амедей, или Как от него избавиться", которая отчасти подтвердила обоснованность его недоверия к крупной форме. Созданная в период мрачного и угнетенного состояния автора, пьеса представляет собой один из самых ярких и поэтических образов разрастания материи и подавления духа.

Герой пьесы Амедей Вуччаниони — писатель, как и сам Ионеско. Более того, он пишет пьесу о старике и старухе, напоминающих персонажей из "Стульев". Правда, за пятнадцать лет работы он сумел написать только две строчки:

**Старуха.** Ты думаешь, что-нибудь получится?

**Старик.** Пожалуй, что и не получится.

Амедей и Маллен /вновь Маллен, как и в "Жертвах долга"/ ведут совершенно замкнутый образ жизни. Вот уже пятнадцать лет они не выходят из дому, и даже продовольствие им доставляют через окно. Впрочем, Маллен поддерживает некоторую связь с внешним миром, работая на телефонном коммутаторе, который установлен в гостиной: она соединяет абонентов, сообщает информацию о новых правилах уличного движения и т.д. Супруги находятся в очень шкорох отношениях друг с другом и постоянно ссорятся. Маллен — тихая, сварливая женщина, но главная причина их ссор — находящийся в соседней комнате труп. Это труп молодого человека, который, как можно догадаться, пятнадцать лет назад пришел к ним в гости и был убит Амедеем

в порыве ревности. Не исключено, однако, что все это не так: Амедей, по его словам, в момент убийства не было дома, а юноша вовсе не был любовником Маллен. Возможно, что это умерший ребенок соседей, оставленный для присмотра, хотя и непонятно, отчего он умер.

Труп в соседней комнате ведет себя довольно странно: у него растут ногти и бороды, глаза поблескивают кутным зеленоватым блеском, а сам он с каждым днем увеличивается в размерах. Труп болен "извращенной болезнью мертвых", которая называется "геометрическая прогрессия", он растет все быстрее и быстрее, пока, наконец, дверь из соседней комнаты не распахивается и на сцене не появляется его огромные ноги. Кроме того, в комнате появляются бесчисленные огромные грибы- символ распада и разложения.

Что означает непрерывно растущий труп? Ключ к решению этого вопроса дает нам сцена воспоминаний о прошлом, во время которой Амедей и Маллен оказываются парой молодых людей: он- любимым, романтическим, жаждущим ее любви, она- утраченной, раздражительной, отвергающей его любовные признания и домогания. Символика сцены носит явно сексуальный характер и соответствует ситуации, в которой оказывается пылкий любовник и девушка, боящаяся, что ее изнасилуют. "У тебя такой пр<sup>4</sup>езительный голос! Ты меня просто оглушаешь! Мне больно! Садист! Садист-и-ист!" Среди голосов весенней природы и детей, доносящихся до Амедея, Маллен различает только "квасканье и ругательства". Амедей умоляет Маллен о любви, сцена достигает кульминации: "далее снова приблизится, увядшее- расцветет, расторгнутое- соединится, небывдое- произойдет", но мечтам Амедея о счастье в стеклянном доме



/символ эйфории, радости и легкости/ Маллен противопоставляет свою уверенность в том, что их дом — железный /символ тяжести, непроницаемости и безысходности/.

После сцены воспоминаний становится совершенно очевидным, что труп в соседней комнате, который растет не по дням, а по часам и отравляет атмосферу ~~дома~~ — это труп умершей любви Амедея и Маллен. "Маллен, ведь если бы мы любили друг друга, если бы мы любили по-настоящему — все остальное было бы неважно!" Но Маллен груба, бесчувственна и прозаична: "Любовь не избавляет людей от неприятностей!"

Чтобы избавиться от трупа, угрожающего разрушить дом, Амедей с огромными усилиями вытаскивает его через окно на улицу. Как указывает в ремарке Коэнсго, необходимо создать при этом такое впечатление, будто труп утягивает за собой весь дом и обоих героев пьесы.

В третьем акте Амедей тащит за собой труп по улицам города к Сене, и встречает по пути самых разных людей. У дверей публичного дома он рассказывает американскому солдату, который ни слова не понимает по-французски, что пишет пьесу, в которой выступает против смерти и нигилизма, за жизнь и новый гуманизм, что он верит в прогресс и в необходимость социальной завершенности писателя. Постепенно сцена наполняется прохожими, солдатами, проститутками и полицейскими. Амедей продолжает уверять всех, что он — сторонник социалистического реализма и враг всякого скептицизма и нигилизма. Труп, превратившийся тем временем в воздушный шарик, поднимает Амедея в воздух. Маллен пытается вернуть его назад, но ей это не удается, и Амедей навсегда исчезает в небе.

В "Амелее" мы встречаемся с обидными характеристиками для Нонеско мироощущениями: в первых двух актах — с тяжестью и разрастанием материи, в третьем — с легкостью и многопотностью мира. Амелею удается избавиться от груза своей бывшей любви, и тяжесть его присутствия сменяется легкостью, возносятся Амелея в воздух. Пьеса с простым подзаголовком "Комедия в трех действиях" оказывается, таким образом, "комедией освобождения", мечтой о начале новой жизни.

Как и в "Жертвах долга" побочной темой пьесы является повесть с социалистическим реализмом. В одной сцене Амелея говорит, что присутствие трупа заставляет Амелея видеть весь мир в мертвенном свете, искажает его восприятие — и это мешает ему написать хорошую социальную пьесу. Как показывают события третьего акта, для автора факты его личной жизни играют куда более существенную роль, чем его социальные намерения. Сколько бы не говорил Амелея о своей вере в прогресс и "завербованность" писателя, труп бывшей любви и личные воспоминания отрывает его от земли и уносит в небо.

"Амелея" содержит ряд замечательных поэтических и драматических образов. Распухший труп — небывалый по силе воздействия сценический символ. Глубокие клаустрофобические ощущения вызывает замкнутый мир супружеской пары /эти ощущения усилены доносящимися из-за кулис голосами жильцов дома и особенно подчеркнуты в сцене с письмом, которое, пришедшее в ужас супруги, отказывается взять у почтальона./.. Слабое место пьесы — ее третье действие, залуженное по аналогии с безумной погоней в известной кинокомедии Кейстона. Этот замысел не удалось полностью реализовать в театре: переход от клаустрофобии и замкнутости к эйфории и открытости ока-

зался для сцены слишком трудным.

В рассказе "Орифламма", являющимся предварительным эскизом к пьесе, события первых двух актов занимают двенадцать страниц, а третьего — всего лишь одну. Эйфория полета передана в рассказе, пожалуй, более ясно, чем в пьесе:

"Я услышал, как американцы, решившие, что я исполнил какой-то цирковой номер, закричали снизу: "Хелло, парень!" Я сбросил на землю сигареты и одежду, полицейские принялись делить их между собой. Потом все исчезло, остался один только блестящий Путь, и он летел на меня все быстрее, быстрее и быстрее..."

"Амедей" был написан в августе 1953 года и впервые исполнен 14 апреля 1954 года в "Театр де Вавилон" /режиссер Жан-Мари Серро/. Через несколько недель после окончания "Амедея" Ионеско за три дня /14-16 сентября 1953 года/ написал одноактную пьесу "Новый жилец", в которой описан образ и образы разрастающейся материи. Действие пьесы происходит в пустой комнате, в которую переезжает новый жилец, флегматичный господин средних лет. Два носильщика вносят в комнату мебель, которую он сначала категоризирует, а потом все быстрее, расставляет по местам. Исток мебели растёт, носильщики приносят ее все больше, наконец, она появляется сама по себе и буквально погребает под собой нового жильца. Более того, мы узнаем, что из-за непрерывного потока на улицах остановилось движение, и мебель заполнила собой весь Париж.

"Новый жилец" — довольно простая пьеса. Диалог /между жильцом и бонтиной консьержкой, между жильцом и носильщи-

нами/ играет в пьесе совершенно второстепенную роль. Главное действующее лицо пьесы — вещи... движущие, подавляющие и убивающие человека вещи... Единственный образ пьесы возникает прямо на наших глазах сначала несколько неожиданно, а затем с роковой неизбежностью. Пьеса наглядно демонстрирует огромные возможности "чистого театра": совершенно обходясь без таких традиционных элементов драмы, как сюжет, конфликт и действующие лица. "Новый ящик", тем не менее, продолжает оставаться драмой и вызывает у нас растущее чувство беспокойства и возбуждения. В чем заключается смысл этой пьесы? Не является ли пустая комната, сначала медленно, а потом все быстрее заполняемая мебелью, символом человеческой жизни, которая сначала пуста, а затем все больше и больше заполняется новыми событиями и воспоминаниями? Или это воплощенное на сцене угнетающее состояние клаустрофобии, которое часто испытывал сам Ионеско?

Премьера "Нового ящика" состоялась в 1955 году в Финляндии, в ноябре 1956 года — в Лондоне, и лишь в сентябре 1957 года — в Париже. Несмотря на финансовые трудности и подобные задержки с постановкой, пьесы Ионеско начинают пользоваться успехом. В конце 1954 года ведущее французское издательство "Галлимар" опубликовало первый том "Театра" Ионеско. /Немаловажную роль в этом решении издательства сыграл поэт и романист Раймон Кено, на собственное творчество которого Ионеско оказал большое влияние/. Из шести пьес, опубликованных в первом томе, одна /"Лак, или Покорность"/ еще не была поставлена на сцене. Это упущение исправил в октябре следующего года Робер Постек, который поставил в "Те-

актр де ля "метт" не только "Эана", но и новую пьесу Ионеско "Картина".

В отличие от тепло принятого "Эана", новая пьеса не понравилась публике, и Ионеско решил не вывешивать "Картину" во второй том "Театра". Пьеса была опубликована в журнале известной группы последователей Жарри и его д-ра Жаустроиня "Досье Ассенонет де Коплек де Патафизик". /Ионеско входит в эту группу и, как Рене Илер, Раймон Кено и Жан Превьер, носит высокое звание Трансцендентального Сатрана/. "Картина" передавалась по третьей программе Би-Би-Си /11 и 15 марта 1957 года/ и позднее была опубликована в четвертом томе "Театра".

Пьеса довольно забавна. Один богатый толстяк собирается купить у художника картину, и они торгуются о цене. Художник предлагает сперва посмотреть картину, толстяк настаивает на том, что прежде надо договориться о цене. Художник назначает пятьсот тысяч франков, но эта цена по мере торгов неуспешно падает, пока художник не соглашается, наконец, продать картину за четыреста франков. После этого толстяк осматривает картину, на которой изображена королева, и подвергает ее такой беспощадной критике, что художник оставляет ему картину бесплатно.

На сцене появляется старая и уродливая сестра толстяка. Он обходится с ней очень грубо, но как только художник уходит, ситуация меняется: сестра толстяка оказывается настоящей деспотом, а сам он превращается в робкого и трусливого исполнителя. Оставшись наедине с картиной, толстяк, втайне тоскующий по любви и красоте, буквально бежествует перед ней. Ионеско указывает в ремарке: "Актер, исполняющий роль толстяка, должен придать этой сцене такой сексуальный отте-

нок, какой только позволит цензура и выдержит публики." Снова появляется сестра, но на этот раз толстяку удается обрести над ней власть: он угрожает ей револьвером и в конце концов стреляет в нее. Вместо того, чтобы умереть, сестра превращается в прекрасную королеву. Приходит уродливая соседка, толстяк стреляет в нее, и та превращается в красавицу-принцессу. Возвратившийся художник восхищен способностью своего покупателя творить красоту посредством наскины. Толстяк стреляет в художника и превращает его в очаровательного принца. Выстрелы в потолок и стены преобразуют комнату в волшебный дворец. Толстяк, оставшийся среди общей красоты и величия по-прежнему уродливым, просит у публики, чтобы кто-нибудь выстрелил в него.

Конечно для "Мартине" подзаголовок "кукольное представление". По его мнению, неудача постановки 1955 года связана с тем, что первое действие пьесы было исполнено чересчур в реалистическом и критическом духе /как критика капиталистического общества, аксиоматирующего художника/. "В действительности, это кукольное представление следует исполнять настоящим цирковым клоуном и притом в самой несерьезной и шутовской манере... Ситуации должны сменять друг друга быстро, внезапно, без всякой подготовки... Только крайнее упрощение способно раскрыть смысл этого фарса..." Темой пьесы является, по словам Конеску, "превращение, трактованное пародийно... с тем, чтобы скрыть его серьезное значение."

Вряд ли стоит искать в этом "шутовском" спектакле ничего нового. Прежде всего, он указывает, по-видимому, на тесную связь между грубым торгашеством бизнесмена-обывателя и его сентиментальностью и посредственностью, а также на

мишное превосходство над этим уродливым миром его "противоположности" — мира "красоты", созданного "искусством". Посредственность всегда остается посредственностью: даже уничтожив свое уродство, она заменяет его мнимой противоположностью — доневыим миром оперетты с ее прекрасными принцами и принцессами. Толстяк, умоляющий публику застрелить его — новый вариант предполагаемой концовки "Лисей пещеры", в которой обязанности зрительного зала расстреливают со сцены. Здесь, наоборот, обвинитель на сцене просит, чтобы его застрелили из зала. Однако сама пьеса чудесно доказывает полную бесполезность такой просьбы. Ни стрельба, ни насиние не способны осуществить подлинное преобразование мира; желание изменить людей посредством насиния — абсурдно и тупо: именно поэтому перемены, происходящие в пьесе, столь же невелики, как и сама исходная ситуация.

Вместе с тем, с точки зрения использования сценических возможностей, пьеса принадлежит к числу экспериментальных. Конечно сказал однажды:

"Больше всего мне хотелось бы принести на сцену черепашку и превратить ее в лошадь, затем — в ягнцу, птицу, кавалериста, и наконец — в фонтан воды. В театре можно рисковать всем — только в этом случае рискуешь меньше всего. Слышать не хочу ни о каких ~~пределах~~ ~~напрямых~~, кроме ~~предела~~ возможностей сценических механизмов. Могут, конечно, сказать, что мои пьесы относятся не к театру, а к мюзик-холлу или цирку. Тем лучше! Разве цирку нет места в театре? Драматурга обвиняют в произволе, а ведь в театре произвол как раз допустим. Тем более, что на самом деле никакого произвола в театре нет. Мое воображение — не произвол, а

открытие. Я не признаю никаких законов, кроме законов собственного воображения, но раз воображение подчиняется законам; значит, оно не произвольно."

Обе интерпретации "Картины" — как критики обязательной сентиментальности, и как эксперимента в области "чистого театра" с использованием призовых превращений — ни в коем случае не противоречат друг другу. Для драматургии Ионеско как раз характерно существование полной свободы творческого воображения и сильного полемического нажима. Уже его первая пьеса "Лысая певица" была одновременно и анти-пьесой и критикой современного театра и общества. Тот же критический дух пронизывает все творчество Ионеско, так что совершенно неверно видеть в нем только юта и клоуна. Его пьесы — сложнейшее переплетение поэзии, фантазии, комаров и социально-культурной критики. Несмотря на неприязнь Ионеско к диалектическому театру /"и ничего не учу, я только свидетельствую. Я не объясняю мир, а лишь пытаюсь понять самого себя"/, он, тем не менее, убежден, что любое новое и экспериментальное произведение должно содержать в себе элемент критики. "Художник-авангардист всегда находится в оппозиции к существующей системе... Художественное творчество агрессивно, хотя бы уже в силу своей новизны, оно направлено против большинства публики и вызывает ее возмущение своей необычностью, которая есть, по существу, форма негодования и протеста."

Самая полемическая пьеса Ионеско "Альпийский эпизод", или Камелесон настужа", направленная им против театральки



критиков, была написана в 1955 году в Париже и исполнена впервые в "Студио де Нан-Элизе" в феврале 1956 года. Название пьесы напоминает о "Версальском экспромте" Мольера и "Парижском экспромте" Виролу, и характерно для представлений Ионеско об авангарде как о возобновителе театральной традиции. Подобно Мольеру, Ионеско изображает себя на сцене в тот момент, когда он сочиняет пьесу, то есть держит с авторучкой в руке. В гости к нему приходит трое ученых, которые носят одно и то же имя Варфоломей и напоминают своей одеждой докторов из "Мнимого больного" Мольера. Первому из них, Варфоломею I Ионеско сообщает, что пишет пьесу "Хамелеон пастуха", в основу которой положено реальное происшествие: "Однажды летом, в три часа дня я встретил посреди деревенской улицы молодого пастуха, обзывавшего хамелеона... Эта сцена так расстроила меня, что я решил превратить ее в трагический фарс." Однако, объясняет Ионеско, рассказанный случай — лишь отправная точка для создания пьесы, которая посвящена его собственным взглядам на театр: "Можете считать, если вам угодно, что я — пастух, а театр — хамелеон."

Варфоломей I просит его прочесть написанное. Ионеско соглашается и читает как раз то, что публика только что видела исполненным на сцене. Этот остроумный и характерный для Ионеско прием "зеркального отражения", немедленно используется снова: появляется Варфоломей II и дословно повторяет все реплики Варфоломея I, а затем — Варфоломей III, который повторяет те же самые реплики, вновь спрашивает Ионеско прочесть им пьесу. Ионеско начинает чтение сначала. Новым

стук в дверь, — и кажется, что из возникшего порочного круга уже не вырваться. Однако, на этот раз в комнату никто не входит; начинается обсуждение пьесы. Все трое ученых-сторонники полубрахтовской, полу-экзистенциальной теории драмы, в разговоре они то и дело ссылаются на Сартра, Адамса и, конечно, на главного противника Ионеско — Брехта.

Ионеско спасает от полного осмеяния учеными прибытие его домработницы /это она стучала в дверь/ — живое воплощение здравого смысла и полной неспособности к мистификации. Ионеско обретает утраченную уверенность и излагает свое драматургическое кредо, осуждая ученых за то, что они, по существу, занимаются пересказом трюизмов на малопонятном языке.

"Критик должен не предписывать, а описывать... он должен оценивать произведение в соответствии с его собственной мифологией и законами художественного творчества, посредством проникновения в мир этого произведения. Никто ведь не пытается свести живопись к музыке или судить о биологии на основании критериев живописи или архитектуры... Я уже давно знаю, что бедный — беден, а богатый — богат, но в качестве содержания своих пьес использую вовсе не горести бедняка или заботы богача. Театр для меня — это проекция на сцену моего внутреннего мира, и материал для пьес я нахожу в своих мечтах, в своей боли, своих скрытых желаниях и внутренних противоречиях. Но поскольку я не один в

мире и поскольку каждый из нас является, в глубине своего существа, любим другом, то мои мечти и желания, мои страдания и безумия принадлежат не только мне одному. Они — наследие наших предков, и все человечество имеет на них свои права."

С этого момента пьеса <sup>Кюнера</sup> Ионеско становится все более самоуверенной, <sup>он</sup> смысляется в подтверждение своих взглядов на немецких и американских авторов, пока, наконец, не осознает, что попал в свою собственную ловушку. Это приводит его в замешательство и, тем не менее, он считает, что его случай — исключение, а не правило /нарек на пьесу Брехта "Исключение и правило"/.

"Альпский экспромт" возвращает нас к дискуссии о дидактическом и политическом театре, одним из самых блестящих /хотя и не самых главных/ эпизодов которой впоследствии окажется полемика Ионеско с Тайнемом. Основная атака на Ионеско была предпринята рядом критиков /до последнего времени восхвалявшим его как мастера неосавангарда/ на страницах таких периодических изданий, как "Театр Попюлер" и сартровский "Ле Тан Модерн". Отнюдь не случайно, что в одном и том же номере "Театр Попюлер" /от 1 марта 1956 года/ были одновременно помещены довольно неблагоприятная рецензия на постановку "Альпский экспромт" и "Стулья" в "Студио де Ван Элизе" и статья Адамова "Театр, деньги и политика", в которой он публично признавался в своем прежнем безразличии к социальной тематике и призывал к возрождению этического театра. Не удивительно также и то, что в рецензии на "Стулья" Морис Реньо, несмотря на высокую оценку, которую он дает режиссеру и актерам, спрашивает: "Почему же у нас возникает

впечатление, будто нас обманули? Да потому, что мы приняли участие в том, что на самом деле нас совершенно не касается. С объективной реальностью эта пьеса связана лишь в той степени, в какой истинен сомнительный постулат о лирической исповеди. Однако, нам гораздо труднее, чем самому Ионеско, поверить, что "один человек — это все люди". Старой мистификации не по силам долго скрывать пустоту его театра. Превращение театра в музыку — последняя художественная мечта мелкого буржуа, названного Горьким "человеком, предпочитающим себя".

Так началась полемика между историческим, социальным, этическим театром и театром лирическим, поэтическим, экзистенциалистским. В ~~последней главе мы еще вернемся к обсуждению этих главных форм современного театра, а пока лишь~~ отметим, что окончательное отмежевание Ионеско от концепций Брехта и его новоспеченного последователя Адамова по времени совпало с вступлением Ионеско в полосу признания и успеха. Для его противников это послужило явным подтверждением того факта, что в лице Ионеско буржуазия нашла лучшего выразителя своих декадентских настроений.

Не только во Франции, но и в других странах мира, пьесы Ионеско стали исполнять все чаще и чаще. Вызвали, конечно, такие скандалы, какой случился в Брюсселе, где публика потребовала на представлении "Урона" свои деньги назад, а ведущему актеру пришлось покинуть театр, скрываясь от нее через черный ход. И напротив, совершенно неожиданный и просто потрясающий успех Ионеско имел в таких странах, как Югославия и Польша. Спустя шесть лет после первого провала

"Лисой певицы" Ионеско стал известным драматургом.

Благодаря этой известности, с драматургом произошло одно довольно забавное приключение, которое могло, с таким же успехом, произойти с одним из его собственных героев. В мае 1957 года лондонские газеты сообщили, что в парижском доме аргентинского миллионера м-ра Анчерони состоялось необычное театральное представление, на котором присутствовал герцог Виндзорский с супругой и десять других высоких гостей, и что показана была новая пьеса Ионеско "Импровизация для Герцогини Виндзорской", музыку к которой написал Пьер Булез. Несколькими днями спустя лондонские газеты стали обсуждать вопрос о возможности исполнения этой пьесы на английских сценах. По мнению "Дейли Мейн", у лорда Чемберлена от нее наверняка "разболелась бы голова", а "Ивнинг Ньюс" писала, что герцогиня Виндзорская не согласилась на исполнение пьесы в Лондоне, хотя, по сообщению той же "Дейли Мейн" самой герцогине пьеса понравилась.

Впрочем, создание этой весьма остроумной, но, тем не менее, довольно слабой пьесы, не смогло отвлечь драматурга от более значительных задач. В ноябре 1955 года в "Нувель Ревю Франсез" был опубликован рассказ Ионеско, переработанный в одну из его лучших пьес. /Пять рассказов Ионеско послужили основой для его будущих пьес: "Кертыи долга" - опубликован в журнале "Меланж", "Ориффана" - в "Нувель Ревю Франсез", "Носорог" - в "Де Леттр Нувель", "Фотография полковника" в "Нувель Ревю Франсез" и "Воздушный переход" - в "Нувель Ревю Франсез". Упомянутый выше рассказ назывался "Фотография полковника", а пьеса, которую Ионеско написал в августе 1957 года во время своего пребывания в Лондоне-

## "Убийца по призыву".

"Убийца по призыву"— вторая трагическая пьеса Мюссе, одна из его лучших пьес, и с содержательной и с формальной точки зрения. Герой пьесы— Веранже, маленький простой человек, напоминающий чеховского Варло, в первом действии городской архитектор показывает ему новый квартал города, построенный по его проекту. Это прекрасный квартал с великолепной планировкой, красивыми парками и прудами. Как объясняет архитектор, проектом предусмотрено даже постоянное солнечное освещение: никакая бы ни была погода в других частях города, стоит только пересечь границу "Лучезарного города", как вы попадаете в царство вечной весны.

Веранже, который раньше даже не подозревал о существовании подобных архитектурных шедевров и оказался в "Лучезарном городе" совершенно случайно, приходит в бурный восторг. Но почему же, спрашивает он, улицы этого чудесного квартала так безлюдны? К своему ужасу он узнает, что жители квартала либо покинули его, либо заперлись в своих домах, спрятались там от появляющегося на улицах квартала таинственного убийцы. Убийца заманивает свою очередную жертву тем, что обещает показать "фотографию полиционера" и убивает ее. Архитектор /он же полицейский комиссар и доктор/ не может понять ужас Веранже. В конце концов, весь мир преисполнен страдания: "Убитые дети, голодные старики, несчастные вдовы и сироты, иммигранты и другие народы, юридические ошибки, землетрясения, наводнения, массовые убийства, обрушившиеся дома, собачьи, раздавленные автомобилями— все то, на чем зарабатывают свой хлеб журналисты." Веранже, однако, не в силах успокоиться, а узнав, что последней жертвой убийцы стала свизатичная молодая секретарша архитектора м-ль Лана,

он решает выследить убийцу.

Второе действие пьесы происходит в темной комнате Беранке, где его молча ожидает приятель Эдуард. Снаружи сада доносятся голоса жильцов дома: учитель читает бессмысленную лекцию по истории, экономист подсчитывает, сколько денег можно сэкономить, если приказать слугам ходить в туалет один раз в месяц, а не пять раз в день, старик вспоминает о прошедших временах — голоса, обрывки фраз и слова сливаются в настоящую симфонию, напоминающую симфонию голосов на лестничной площадке в "Амее". Возвращается Беранке и рассказывает Эдуарду ужасную новость об убийце. К его удивлению, не только Эдуард, но и все остальные люди уже давно об этом знают. В портфеле Эдуарда Беранке случайно находит вещи, принадлежащие убийце: безделушки, которыми он торгует на улице, его паспорт и пачку фотографий полковника. По словам Эдуарда, портфель попал к нему по ошибке, однако в кармане его пиджака непонятным образом оказывается дневник убийцы и план города, на котором отмечены места прошлых и будущих убийств. Беранке собирается идти с портфелем в полицию, Эдуард настойчиво отговаривает его от этого. Наконец, оба они уходят, но Эдуарду удается незаметно оставить портфель в комнате.

На улице в это время происходит политический митинг, из которой выступает с речью, составленной из всевозможных идеологических штампов, похожая на консьержку Беранке очень уродливая женщина, по имени матушка Пан. Она убеждает слушателей, что после ее прихода к власти все в мире, если даже и не изменится, то будет названо по-другому. Тиранию, например, будут называть свободой, а оккупацию — освобождением. Ее речь прерывает женщина-оппозиционер. Она у-

вободением. Ее речь прерывает пьяница-оппозиционер. Он утверждает /подобно Мюссе в дискуссии с Тайяеном/, что подлинную революцию делают не политики, а также художники и мыслители, как Эйнштейн, Бретон, Кандидский и Пикассо, изменяющие способ человеческого мышления и видения. В завязавшейся драке пьяницу избивают. Беранже обнаруживает промаху портфеля убийцы и в последующей сцене <sup>коммерческой</sup> принимается выхватывать из рук прохожих портфели, похожие на утерянный. Он пытается привлечь к поискам убийцу, но это ему не удается, так как полицейские заняты несравненно более важным делом — регулировкой уличного движения.

Беранже остается один. Он идет по безлюдным улицам города и неожиданно сталкивается с ухмыляющимся бродягой в потрепанной одежде. Это и есть убийца. В длинном монологе /около десяти страниц текста/ Беранже пытается убедить этого несомненного идиота и дегенерата оставить свое опасное и бессмысленное занятие. Он использует при этом все известные ему доводы в пользу гуманизма и добродетели: патриотизм, эгоизм, христианство, чувство социальной ответственности, разум, тщетность любой деятельности и т.д. Убийца не отвечает ему ни слова, а лишь дурацки пожимает плечами. Наконец, Беранже достает из карманов два старых револьвера и собирается его убить, но не может сделать этого. Бросив револьверы на землю, Беранже молча идет под нос убийцы.

В ремарке Мюссе поясняет смысл последней сцены, являющейся как бы "еще одним действием пьесы". Он указывает на то, что монолог следует сыграть так, чтобы "постепенно выявлять поражение Беранже и несостоятельность его абстрактной морали, которая похвастается, подобно воздушному шару.



Более того, даже вопреки своему желанию, Беранке накоплет доводы, оправдывающие убийцу. "Убийца /Монеско отвечает, что его присутствие на сцене не обязательно, вполне достаточно его похихивания, раздающегося из тьмы/ символизирует собой абсурдность человеческого существования и неизбежность смерти. Смертоносное присутствие убийцы ощущается даже среди самого бездумного и безмятежного счастья и превращает радость жизни в проклятую осеннюю унылость повсеместного существования.

В первом действии Беранке подробно описывает то чувство, которое вызывает у него "Лучезарский город": его душу наполняет тень, им овладевает невыразимое состояние эйфории и легкости, заставляющее кричать от радости: "Я жив! Я жив! Мир есть!" И вдруг на смену приходит неожиданное ощущение пустоты: "Во дворе сидят старухи и до меня доносятся их громкие неприятные голоса, лают собаки, я чувствую себя совершенно одиноким среди всех этих людей, этих вещей." Чувство опустошенности передано во втором действии пьесы симфонией голосов, доносящихся со двора, а в третьем — политическим митингом и уличным движением. Осознание тьмы жизни перед лицом неизбежной смерти обращает эйфорию в депрессию, никакие моральные или практические доводы не способны преодолеть бессмысленность человеческого существования. Смерть — это фотографии полковника, которой убийца непонятным образом очаровывает свои жертвы.

Как и прежние пьесы Монеско, "Убийца по призыванию" воплощает собой один-единственный образ, сила воздействия которого возрастает по ходу пьесы, и если в третьем действии "Амадей" общее напряжение падает, то финальная сцена "Убий-

ны по призыванию", и, наоборот, является кульминационным моментом пьесы и представляет собой замечательный тур де форс даже на фоне такой великолепной находки, как "Лучезарный город" из первого действия.

Интересно, что в рассказе, послужившем основой пьесы, блестящий монолог Беранже едва намечен. Герой рассказа просто осознает, что "дружеские или властные слова не способны переубедить убийцу, обещание счастья и любви не оказывает на него никакого влияния, красота не в силах сделать мягче, ирония не может посрамить, и ни один мудрец в мире не докажет ему бессмысленность преступления." Превращение этого короткого абзаца в великолепный драматический монолог — еще одно подтверждение замечательных драматургических способностей Ионеско.

В рассказе 1955 года отсутствует еще один эпизод, играющий важную роль в пьесе 1957 года, а именно: сцена политического митинга и дискуссии об истинной революции. Появление этого эпизода в пьесе свидетельствует о возросшей озабоченности Ионеско полемикой со своими левыми критиками. Можно, конечно, находить введение этого антиполитического /и именно потому политического/ эпизода излишним, поскольку он уводит в сторону от главного образа пьесы. И в самом деле, "Лучезарный город" из первого действия является гораздо более впечатляющим символом общества, в котором решены все социальные проблемы и уничтожены все противоречия, но в котором одно присутствие смерти делает жизнь бесполезной и абсурдной. Тем не менее, сцена с толпой, ее кошмарная суматоха и возбуждение — вполне убедительное воплощение угнетенного и подавленного состояния Беранже.

"Убийца по призванию" был впервые поставлен в театре "Ремашье" в феврале 1959 года и проиел там с большим успехом. В Нью-Йорке, где премьера пьесы состоялась в апреле 1960 года, она встретила меньшее понимание и вскоре была снята с репертуара. Брунс Аткинсон назвал третье действие пьесы "сценически неудачным", а сцену монолога назвал слишком статичной и "психологически и эстетически невыносимой". Впрочем, как раз этой невыносимости автор и добивался, поскольку, несмотря на свою склонность к трагикомическому юмору, Монеско видит в театре нечто большее, чем простое удовольствие. Смесь комического с трагическим оказалась слишком неприемлимой для американской публики, и нисколько не удивительно, что Брунс Аткинсон увидел в пьесе один только "рой бессмысленных насмешек". В действительности, "Убийца по призванию" является произведением классической чистоты стиля и языка /по крайней мере, во французском оригинале/.

Помимо блестящего общего замысла, "Убийца по призванию" содержит множество очень удачных деталей. Например, в "Лучезарном городе", где постоянно светит солнце, предусмотрены специальные экраны для декоративных растений. Архитектор, показывающий Веранке новый квартал то и дело прерывает свои объяснения и разговаривает по телефону, трубку которого он достает из кармана пиджака. Секретарша архитектора м-ль Дени решает уволиться с работы, которая ей надоела. Это оказывается причиной ее смерти /государственных служащих убийца не трогает/, и, таким образом, выбрав свободу, она выбрала смерть. Архитектор лишь удивленно пожимает плечами на подобную "манну жертв возвращаться

на место преступления". Среди вещей убийцы в портфеле оказывается коробка, внутри нее — другая, внутри этой — еще одна, и так до бесконечности. В толпе на политическом митинге какой-то старик расспрашивает о дороге на Дунай, хотя сам отлично знает, что находится в Париже. Это обилие авторских изобретений создает в воображении зрителя странный и своеобразный мир, в котором тоска и болезненность соседствуют рядом с юмором и чаллинским юмором. "Убийца по призыванию" является, пожалуй, одной из лучших пьес театра абсурда.

Еще до того, как состоялась премьера "Убийцы по призыванию" Ионеско написал новую трехактную пьесу "Носорог". 25 ноября 1958 года он устроил в театре "Вьё-Колонбье" публичное чтение третьего акта этой пьесы, заняв предварительно собравшихся: "Пьесы надо не слушать, а смотреть. На вашем месте я бы не пришел." Весной следующего года "Носорог" вышел отдельной книгой, а 20 августа 1959 года пьеса была передана по третьей программе Би-Би-Си. Театральная премьера пьесы состоялась 6 ноября 1959 года в Дюссельдорфе, 25 января 1960 года она была поставлена в парижском "Одеоне" /режиссер и исполнитель роли Беранже — Жан-Луи Барро/, а 28 апреля в лондонском "Ройал Корт" /режиссер — Орсон Уэллс/, в главной роли — Лоуренс Оливье. С "Носорога" начинается эпоха международного признания Ионеско.

Главный герой "Носорога" — опять Беранже. Удивительным это может показаться лишь в том случае, если предположить, что Беранже был убит в конце пьесы "Убийца по призыванию".

Такое предположение, однако, является далеко не единственным: вспомним хотя бы, что рассказ "Фотография покойника" ведется от первого лица /доказательство того, что герой остался жив/, а в пьесе занавес опускается до того момента, как Беранке нанесен смертельный удар. Впрочем, наши метафизические предположения совершенно бесполезны в том случае, если главные герои двух пьес — разные люди, а заметить между ними некоторое различие нетрудно.

Беранке живет в маленьком провинциальном городке и работает /как в свое время сам Ионеско/ в производственном отделе книжного издательства. Он влюблен в свою сослуживицу м-ль Дзи /заметьте, что это имя похоже на имя Дзи — возлюбленной первого Беранке/, у него есть друг Еан. В одно прекрасное воскресное утро жители городка неожиданно замечают на центральной улице носорога. Затем носороги появляются все чаще и чаще, пока не обнаруживается, что жители заражены таинственной "носороговой болезнью", которая не только превратила уже часть из них в носорогов, но и заставляет остальных мечтать о превращении в этих могучих, агрессивных и бесчувственных животных. К концу пьесы во всем городке остается мальчик только Беранке и Дзи, но и Дзи не в силах устоять перед желанием присоединиться к большинству. И вот Беранке — один, он — последний человек, и в своем монологе он заявляет о своем окончательном решении остаться человеком.

Предполагают, что в "Носороге" Ионеско передал те настроения, которое он испытал, находясь в 1938 году Руанне, в которой все большее число его знакомых становилось сто-

роинскими фашистской "Железной Гвардии". Позже, в одном ин-тервью он сказал:

"Как это бывало и раньше, я вновь обра-тился к своим собственным навязанным идеям. Вся моя жизнь меня просто до уди-вления поразило <sup>объективное</sup> ~~личное~~ <sup>его</sup> мнение", быст-рота его изменения и сила воздействия, вызываемая порой буквально эпилепсия. Как-то совершенно неожиданно и необъяс-нимо новые культы и доктрины овладевают людьми... и мы становимся свидетелями настоящей эволюционной мутации. Не знаю, заметили вы это или нет, но стоит только людям перестать понимать вас, стоит толь-ко вам перестать разделять их убеждения, как они тотчас же превращаются в настоя-щих чудовищ /например, в носорогов/, с той же смесью жестокости и искренности и с той же способностью совершать убийства с абсолютно чистой совестью. История по-следних двадцати пяти лет показала нам, что такие люди не только становятся по-хожими на носорогов, но и на самом деле превращаются в носорогов."

Во время премьеры пьесы в дессельдорфском "Шаушпиль-хаусе" немецкая публика мгновенно узнавала в доводах дейст-вующих лиц, не способных протизостоять "носороговой болез-ни" те доводы, которые она уже слышала или даже сама ис-пользовала при Гитлере. Одни решают стать носорогами, вос-хищенные их простотой и грубой силой, другие - полагая, что превратить носорогов в людей можно лишь в совершенстве по-знав их способ мышления, некоторые /в частности, Лэйн/ про-сто не могут отстать от большинства. "Носороговая болезнь"



как остальные люди остались нормальными. Беранже, оказавшись последним человеком, попадает в такое же положение, поскольку бить носорогом теперь естественно и нормально, а человеком — чудовище. В своем последнем монологе Беранже сознает о том, что у него мягкая белая кожа, и мечтает о твердом темном асфальтовом панцире носорога. "Я — чудовище! Я — просто чудовище!" — восклицает он перед тем, как окончательно принимает решение бороться за человека.

Беранже появляется вновь в двух следующих пьесах Но-нессо "Воздушный пещерод" и "Король умирает". Вторая из этих пьес была закончена драматургом несколько позже первой, но появилась на сцене раньше ее: "Король умирает" был поставлен в Париже в 1932 году /15 декабря/ — /режиссер — Жан Кошпер/, "Воздушный пещерод" — 8 февраля 1933 года /режиссер и исполнитель роли Беранже — Жан-Луи Барро/.

В "Воздушном пещероде" Беранже, на этот раз вместе с женой и дочерью оказывается в Англии, изображенной в духе "Тамеженнина" Руссо, Пеггела или Утрилло. Вновь появляются многие "английские" птицы, известные нам по "Лисой пещере". Кульминационный момент пьесы связан с полетом Беранже, открывшем в себе способность летать, с его возвращением на землю и рассказом об аномальных видениях, открывшихся ему во время полета. В Беранже нетрудно узнать художника, который переходит от афористического настроения к глубокой депрессии и отталкивает от себя окружающих пессимизмом своих представлений о человеке.

"Король умирает" — также довольно мрачная пьеса, которая знаменует собой подъем драматурга на новую ступень буквально классического владения формой. Теперь Беранже — но-



роль. Впрочем, могущество его ослабевает, королевство уменьшается в размерах, а сам он должен через полтора часа умереть. Вся пьеса, таким образом, представляет из себя ритуал агонии и смерти короля Беранке. По мере того, как он теряет власть рвется на части своей гвардией /состоящей из одного солдата/, служившей гою и двумя женами, окружающий его мир постепенно распадается и исчезает. Наконец, король остается один, сидящий на троне среди пустоты, а затем исчезает и сам.

Пьеса "Толлод и жакна", премьера которой состоялась 28 февраля 1966 года в "Комеди Франсез", принесла Коноско окончательное признание и титул современного классика драматургии. Герой пьесы Жан, напоминая Беранке, покидает свой дом и семью, и тщетно разыскивает некую романтическую даму, которая, любви, назначена ему сводниже. Затем он попадает в "Дя Бон Оберж" /нечто среднее между монастырем, казармой и тюрьмой/ и наблюдает там за странной церемонией пяти двух ладей. Эти ладьи, которых зовут Трини и Брактоль, символизируют собой различные взгляды на жизнь и драматургию /напоминание на Брехта-главного противника Коноско-оченидов/. Несмотря на все свое сценическое зрелищность, пьеса, в общем, недостаточно связана и впадает порой в романтические романисценции. Забавно то, что официального признания во Франции Коноско добился не самой удачной и не самой характерной для себя пьесой.

Петать до этого меса

И. Костюк стр 185-6

Превращение Коноско в драматурга с мировым именем явление удивительное. Свое первую пьесу "Лисая певичка" он написал в тридцать шесть лет- по-видимому, его творческая

энергия долго не могла найти себе адекватную форму выражения и совершенно неожиданно оторвалась в диалоге. Самоучитель английского языка с его "готовыми диалогами" помог Ионеско понять, что его истинное призвание — это театр. Тот самый театр, который он до сих пор недолюбливал, поскольку он совершенно не соответствовал его собственному мировосприятию и драматургической интуиции. В опубликованных отрывках из дневника за 1939 год он признается, что писал всю свою жизнь, хотя его дневниковые заметки резко отличаются выше обычного уровня личных записей. Однако, уже в этих отрывках мы находим зарисовки театрального скетча: женщина разговаривает с мужчиной, находящимся за кулисами, и при этом вся сцена, несмотря на ее явную эмоциональность, разыгрывается путем повторения стереотипных фраз, так что читатель /или зритель/ вообще не может понять, о чем идет речь. Этот небольшой скетч доказывает, что Ионеско уже тогда, за десять лет до случайной встречи с учебником английского языка отыскивал свои собственные пути в драматургии.

Ионеско принадлежит к числу тех писателей, в творчестве которых самую главную роль играет интуиция. Вот как он сам кратко, но довольно подробно, описывает свой творческий метод:

«Написать пьесу мне необычайно трудно. Сильно для этого требуется усилие: подняться с дивана /самое трудное!/, сесть за стол /ник раз в тот момент, когда хочется постоять!/, взять в руку авторучку /а она такая тяжёлая!/, положить перед собой лист бумаги /который еще надо найти/ и упереться локтями в стол /еще минута — и он развалится!/.

Сочинять же пьесу, нигде ее не записывая, — дело, в общем, нетрудное. Начинать надо с того, что следует избавиться от волнения и всякого контроля над собой. Когда появится первое действующее лицо, ни в коем случае нельзя спрашивать себя, откуда оно взялось и зачем, тогда вслед за ним придут все остальные. Потом прозвучит первая реплика, между персонажами завяжется разговор, и дальше все пойдет само собой... Нужно только оставаться пассивным и спокойно наблюдать и слушать, что они там делают и говорят..."

Монеско видит в спонтанности важный элемент своего творчества. "Когда я начинаю писать пьесу, у меня совершенно нет никаких идей. Но стоит только ее написать, как они появляются одна за другой." Это, конечно, не значит, что Монеско считает свое творчество лишенным смысла. Напротив, по его мнению, спонтанная деятельность воображения является одновременно и познавательным процессом. "Фантазия — тоже метод познания. Все, что можно вообразить — истинно." Все, созданное воображением, представляет собой психологическую реальность, и "поскольку художник воспринимает эту реальность непосредственно, постольку он является подлинным философом. Величие художника зависит от глубины, остроты и направленности его философского видения."

Спонтанность творческого видения уже сама по себе представляет инструмент философского исследования и поиска. Помимо того, спонтанность вовсе не есть отрицание художественности. Подлинный художник в совершенстве владеет техникой своего творчества, может использовать ее бессознательно,

как это делает, например, первоклассная балерина, совершенная техника которой позволяет ей целиком сосредоточиться на собственно творческих задачах. Йонеско отнюдь не пренебрегает формальным аспектом драматургии и является изстоящим художественным мастером и классиком. По его мнению, "задача авангарда состоит именно не в новом изобретении, а в открытии забытых традиционных идеалов театра и его неизменных форм. Необходимо отбросить прочь все штампы, освободиться от ограниченного "традиционализма" и вновь вернуться к подлинной и живой традиции театра."

Именно по этой причине Йонеско так увлечен "чистым театром", именно поэтому он вскрывает и обнажает механизм драматического действия даже тогда, когда в этом, казалось бы, нет никакого смысла, и именно поэтому, наконец, Йонеско пришел в восторг от фарсов Фейдо, в которых он с удивлением обнаружил определенное сходство со своими собственными пьесами.

"Сходство это относится не к содержанию пьесы, а к их ритму, к их построению. Например, пьеса Фейдо "Глоха в ухе", построена на ускорении событий и движений, которое замечается своего рода безумием. В этой пьесе нетрудно обнаружить сущность театра, или, по крайней мере, сущность комического... Фейдо нравится мне не своими идеями /у него их нет/ и не героями /они не интересны/, а своим безумием, этим любя отрегулированным механизмом пьесы, который разлетается на куски от собственного ускоренного движения."

Ионеско сравнивает свой классицизм, свои усилия, направленные на раскрытие "механизма чистого театра" с использованием ускорения в фарсах Фейдо. "В моем "Уроке", например, нет сюжета, но развитие действия, движение вперед, тем не менее, есть. Я реализую это движение постепенным усилением напряженности и беспокойства. Текст пьесы — всего лишь повод для игры актеров и непрерывного нарастания комического". От "Лисой певички" до "Носорога" усиление и нарастание действия является основным формальным принципом в пьесах Ионеско, и это отличает ~~его от~~ <sup>его от</sup> ~~его от~~ Векслета и раннего Аллена, в которых действие движется по кругу и возвращается к первоначальной ситуации, утверждая тем самым свою бесполезность и абсурдность. Заметим, впрочем, что такие пьесы, как "Лисая певичка" и "Урок" кончаются тем, с чего начинаются: Мартин возобновляет диалог, который мы уже слышали в начале пьесы, новая ученица приходит на новый урок. Однако, первоначальный замысел Ионеско относительно композиции "Лисой певички" заключается в кульминационном взрыве действия и прямой агрессии против зрительного зала. В "Уроке" мы также знаем, что новая ученица — это уже сорок первая ученица за день, что, как и сороковая, она будет убита, и что новой, еще более безумной кульминации не избежать. Ускорение и нарастание действия характерно для многих пьес Ионеско: таковы, например, непристойный финал "Ака", бесконечный поток мебели в "Новом жилье", наполняющая комнату толпа в "Стульях", все большее число превращений в "Носороге".

Однако, утверждает Ионеско, усиление и ускорение действия не следует путать с усилениями писателя-балетриста, сознательно направляющего действие <sup>к</sup> кульминации и развязке. В балетристике кульминация приводит к окончательному ре-

В беллетристике кульминация приводит к окончательному решению проблемы. Ионеско же питает неприязнь ко всякого рода "умным пьесам, напоминавшим ему сценологию, заключением которого является последняя сцена, логически вытекающая из предыдущих сцен-предисмылок." Ионеско не признает подлинной драматургии повествованием.

"Я пишу пьесы не для того, чтобы рассказать кому-то те или иные истории. Театр не может быть элитарным... поскольку он театр драматический. Пьеса не есть описание перелитый какой-то истории /для этого существуют романы и кинофильмы/. Пьеса- это конструкция, построенная из ряда ситуаций, состояний и действий, которые ускоряются и нагнетаются до тех пор, пока совершенно не залетают в себе, с тем, чтобы они распутались вновь или закончить совершенно неизбежной безвыходностью."

Изыску логическому построению пьес-повествований Ионеско противопоставляет постоянное усиление психоаналитического напряжения в реализации которого драматург, по мнению Ионеско, не связан никакими правилами и ограничениями.

"В театре все дозволено: кроме реальности действующих лиц, на сцене можно воплотить состояния беспомощности и другие внутренние переживания. Не только можно, просто необходимо оживить декорации, добавить к действиям бутафория, заставить предметы двигаться, сделать символы реальными и конкретными. Как слова находят свое продолжение в действиях, мимике и жесте, так могут стать продолжением слов-материальные элементы сцены."

Напротив, язык в театре Ионеско предназначает довольно второстепенную роль. Он считает, что театр бессмысленно соперничать с теми формами творчества, в которых язык является полностью автономным, как, скажем, логический язык философии или повествовательный язык поэзии и прозы. В театре, утверждает он, язык использует только "как диалог, как конфликтующие и противоборствующие слова." Язык в театре — не цель в себе, а лишь один из многих его элементов, и автор может обращаться с языком так, как ему заблагорассудится: например, написать текст, не соответствующий действию или вообще расколоть язык на части. Язык — одно из средств, используемых для усиления действия. Его можно превратить в обычный театральный материал путем "доведения до пароксизма. Чтобы принять театру его истинные масштабы, чтобы довести его до крайности, сами слова должны быть напряжены до предела, а язык — готов к взрыву и саморазрушению."

Для пьес Ионеско характерны усиление, ускорение, нагнетание и нарастание действия, достигающего своего рода оргазма, когда психологическое напряжение становится невыносимым, и завершающегося освобождением и расслаблением, которое снимает напряжение. Это освобождение принимает у Ионеско форму смеха.

"Лично я, — говорит Ионеско, — никогда не мог понять, в чем заключается разница между комическим и трагическим. Мне кажется, что именно комическое является ситуацией абсурда, и именно комическое, поскольку оно не обещает никаких выходов, скорее, чем трагическое, приводит к отчаянию. Я считаю "приводит к отчаянию", но на самом деле комическое

вообще не колется по ту сторону отчаяния." И в этом состоит освобождающее действие смеха.

"Шор позволяет ясно осознать трагизм и абсурдность человеческого существования, и в то же время, шор — единственная возможность оторваться от этого трагизма, превозмочь абсурд. Узнать в жизни о самом ужасном и осмеять его — это уже значит преодолеть свой ужас. Осознав алогичность абсурда, мы обретаем логику... Смех не признает никаких границ и запретов, смех препятствует созданию новых табу, смех дает нам силу и возможность вынести трагедию нашего существования. Подлинная природа вещей, их истинное лицо, открывается через фантазию, в которой реального гораздо больше, чем в любом реализме."

Когда Ионеско говорит о познавательной роли театра, следует всегда помнить, какое именно познание он имеет в виду. Критики, впервые столкнувшись с такими пьесами Ионеско, как "Стулья" или "Убийца по призыванию", могут спросить, что именно хотел сказать этими пьесами автор. В конце концов, каждый из нас знает, что передача личного опыта — дело очень трудное и что смерть — неизбежна. В таком случае, стоит, казалось бы, публике понять замысел пьесы, или смотреть ее дальше нет уже никакого смысла. Однако, все дело в том, что Ионеско пытается воплотить в своих пьесах не абстрактную идею или мораль, которую нетрудно сформулировать в виде системы понятий, а свой собственный опыт, свое собственное восприятие и переживание тех или иных ситуаций. Его театр как раз и выступает против того распространено-



го заблуждения, будто жизненный опыт человека можно передать другим в виде искусно сформулированных теоретических рецептов. Его жестокая сатира и критика направлены на разрушение рационалистического представления о том, что язык, вырванный из контекста жизненного опыта, может служить для передачи этого опыта. Если подобная передача вообще возможна, то только посредством художественного творчества, позволяющего зрителю испытать те ощущения, которые пережил сам художник.

Никакими описаниями, например, невозможно передать другим то, что чувствует влюбленный. Ноша, испытывавший это чувство впервые, но уже слышавший и читавший о них, убеждается, насколько не соответствовало его рациональное знание действительности. Напротив, стихотворение или музыка способны передать, пусть даже только частично, подлинный жизненный опыт человека и его чувства. В такой пьесе, как "Убийца по призыву", Ионеско совсем не собирается убеждать нас на протяжении трех продолжительных действий в том, что смерть неизбежна, а пытается добиться того, чтобы мы вместе с ним пережили и ощутили реальную встречу со смертью. Он хочет передать нам ощущения человека, постигнувшего жестокую истину о неизбежности смерти, избавиться от которой нас не могут никакие оправдания и витальные доводы. Когда в юнцовой пьесе безоружный Беранже молча идет под нож убийцы, тем самым он утверждает, что следует смотреть прямо в глаза смерти, не прибегая ко всякого рода самообману. Другие персонажи пьесы /архитектор, Джуарн/ также рассматривают присутствие убийцы среди них как неизбежность. Вся разница, однако, заключается в том, что они делают это по причине своей бездумности, поверхностного самодовольства и отсутствия

воображения, а в действительности не осознает, что значит присутствие смерти и не способен углубить знание зрителей об условиях человеческого существования, чтобы передать им собственные ощущения и переживания автора.

Мы ведь не ожидаем новой информации от поэзии и критик не назовет стихотворение о времени или неизбежности смерти-шюкми только потому, что оно не содержит никаких новых истин. Театр Ионеско является поэтическим театром, задача которого заключается в передаче опыта о формах бытия. Сама по себе такая задача необычайно сложна, поскольку язык состоит, в основном, из давно возникших и уже омертвевших символов, которые не столько раскрывают другим личный опыт, сколько скрывают его. Когда кто-нибудь говорит "И я люблю", другой подразумевает под его словами лишь то, что пережил или надеется пережить сам, хотя качество и интенсивность его переживания могут быть, безусловно, оказаны совершенно иными. В результате происходит не передача мироощущения от одного человека к другому, а просто обращение последнего к своим собственным ощущениям и воспоминаниям- и ни о какой полковой коммуникации не может быть и речи. Ионеско не зря назвал свое творчество попыткой выразить невыразимое.

Но если язык / в силу своей понятности, абстрактности и имперсональности / оказывается не столько средством и подлинному общению между людьми, а скорее препятствием к нему, то процесс поэтического мироощущения в сознании других людей следует осуществлять на ином уровне- интравербальном или субвербальном. В лирической поэзии это достигается, например, посредством использования поэтических образов и символов в сочетании с такими поэтическими элементами, как ритм, тонна, звуковые ассоциации и т.д. Ионеско пытается сделать

что подобное в театре, используя для этого исключительные сценические ситуации, которые вызывают у зрителей непосредственную, почти физиологическую реакцию /нам это делают цирковые клоуны, кукольный Петрушка или комические антеры некоего кино/. Объединяя исключительные эмоциональные образы в более сложные конструкции, Ионеско превращает свой театр в средство для воплощения самых сложных и глубоких человеческих переживаний и ощущений.

Даже если это не всегда ему удается, в таких пьесах, как "Урок", "Стулья", "Амедей", "Новый миф" и "Жерты долга" Ионеско сумел с необычным успехом воплотить на сцене и передать публике свои собственные переживания. Но всей очевидности, воплощение фундаментальных /и в то же время сложных и многозначных/ составляющих человеческого духа удается ему лучше всего в форме одноактных пьес или коротких скетчей. Тем не менее, такая его пьеса, как "Убийца по призыванию", явное доказательство возможности создания из исходных образов все более сложных структур.

Безусловно, традиционный театр раньше служил средством для воплощения переживаний и человеческого опыта, однако, эта его функция часто оказывалась второстепенной, а главное место в театре занимал пересказ сюжета или обсуждение идей. Ионеско, напротив, именно в возможности такого воплощения видит высшее достижение театра, и все свои усилия направляет на восстановление "чистого театра", "театрального театра".

Техническая изобретательность, проявляемая при этом драматургом, просто поразительна. Уже в его первой пьеске и не самой, по-видимому, сложной пьесе "Лисья пелена" Алес

После насчитан тридцать шесть "комических приемов". Среди них: вводное в заблуждение название пьесы, остановка действия /сцены, в которых ничего не происходит/, отказ от постоянства характеров, механическое удивление, повторение действия, неслышная, квази-логика, несоблюдение временной последовательности, массовые двойники /все члены семьи носят имя Бобби Уотсон/, потеря памяти, монодраматический сюрприз /горничная говорит: "Я- Марлон Холмс"/, различные объяснения одного и того же, прерывистость диалога, провокация ложных ожиданий, а также такие чисто стилистические приемы, как: использование кинизма и тавтологий, саркастические разговоры, звукоподражание, бессмысленное употребление иностранных слов, полная утрата смысла и превращение языка в набор отдельных несвязных слов, слогов и звуков.

К этому списку можно добавить довольно вынужденный список изобретений Ионеско из его поздних пьес, в том числе: оживление и разрастание вещей, отказ от постоянства индивидуальности /действующее лицо изменяется на ваших глазах/, прием "зеркального отражения" /пьеса становится предметом обсуждения в этой же пьесе/, диалог за сценой, исчезновение различия между одушевленными и неодушевленными предметами, несоответствие описания и действительности /молодая девушка оказывается усатым господином/, осуществляемое на сцене превращения и т.д.

Назови же фундаментальные ситуации и эти переживания, которые Ионеско, используя обиходные комических и трагикомических приемов, хочет передать нам? У театра Ионеско есть две главные темы, и на них строится обычно каждая его пьеса.

Первая из них — критика современной буржуазной цивилизации, утратившей реальные духовные ценности и направляющей человека на путь духовной деградации. Ионеско с яростью обрушивается на мир, лишенный всякого метафизического назначения, на мир, в котором люди не способны видеть таинства... Ионеско подвергает жестокому осмеянию омертвевший язык общества и тем самым призывает к возрождению поэтического видения мира:

" Порой, пробуждаясь утром, или страстная духовная драма повседневности, я неожиданно обретаю уверенность в несомненности собственного бытия и в существовании Абсолюта. Все вокруг меня кажется таким странным и таким давно знакомым — и это приводит меня в восторг, в тот восторг бытия, который известен людям всех времен и всех народов. О подобном состоянии духа говорили почти одинаковыми словами поэт, философ и мистик... Ницше, Бердяев, они ощущали то же самое, что ощущаю я..."

Но если Ионеско беспощадно критикует общество, изгнавшее из своей жизни таинство, это совершенно не значит, что он усматривает конечный смысл человеческого существования в состоянии эйфорического подъема. Вторая тема его пьес — это тема одиночества и изоляции индивида, трудности его общения с другими людьми, подверженность внешнему давлению со стороны общества, приводящему его к деградации и механическому подчинению, а также подлинность своим собственным внутренним импульсам — сексуальности, чувству вины и страху.

Если главными героями пьес Беккета чаще всего оказываются пара взаимозависимых и взаимодополняющих друг друга людей, а в театре Адамова — пара противоположного /экстравертного и интравертного/ типа, то в пьесах Ионеско это обычно супружеская пара /или даже семья/: м-р и м-с Смит, Маллен и Шуберт, Амедей и Маллен, старик и старуха в "Ступнях", семейство Лакон в "Будущее в яйцах" и "Яке", учитель и служанка /его жена и мать одновременно/ в "Уроке", богатч и его сестра в "Картинах". В поздних пьесах это Беранже — одинокий и изолированный человек, но и он, тем не менее, влюблен в умную, красивую и изящную Лени-Лаззи.

Герои Ионеско одиноки и отвергнуты только в метафизическом смысле, и совсем не похожи на бродяг и отщепенцев из пьес Беккета и Адамова, однако это лишь усиливает абсурдность и безнадежность их ситуации: даже такое, казалось бы, органическое сообщество, как семья, не делает их менее одинокими. Напротив, как мы знаем из "Яка", семья оказывается по отношению к ним орудием социального давления и подчинения, устоять против которого не в силах даже любящая Лаззи.

И все же наличие дружеских и семейных связей в какой-то мере просветляет мрак и безнадежность мира Ионеско. Было бы неправильно рассматривать его позицию только как пессимистическую. Он мечтает о подлинном и изнестворном человеческом существовании и, сталкивая человека один на один с жестокой реальностью бытия, видит в этом путь к его освобождению. "Картина абсурдности существования, — утверждает Ионеско, — один из способов преодолеть эту абсурдность... Вспомним, хотя бы, дзэн-буддизм, который представляет из себя не столько законченную доктрину, сколько непрерывный

поиск просветления. Ничто в мире не может сделать меня большим пессимистом, чем обязательство не быть пессимистом. Мне кажется, что каждый крик отчаяния — это еще одно свидетельство осознания своей ситуации, из которой каждый волен искать собственный выход."

Отчаяние уже само по себе является катарсисом, освобождением. Разве Эдип или Лар не столкнулись с полной безнадешностью и абсурдностью человеческой жизни? И разве не открыли они в себе в этом — путь к освобождению?

Ионеско считает себя не столько драматургом-авангардистом, сколько продолжателем основной драматургической традиции, новым открытием которой занимается, по его мнению, авангард. И хотя он находит Корнелия — скучным, Пирлера — невыносимым, Нариво — поверхностным, Моссе — разочаровывающим, Виньи — несценичным, Гюго — нелепым, Лабиня — несмешным, Дюма — сентиментальным, Уайльда — легкомысленным, Ибсена — тяжеловесным, Стриндберга — топорным, Прандзелло — старомодным, Вираду и Конто — неглубокими, — самого себя он относит к театру, восходящему к Софоклу, Эсхилу, Менендру, Клейсту и Бюхнеру, к драматургам, которые были глубоко озабочены невыносимой абсурдностью человеческого существования.

Время покажет, в какой степени Ионеско принадлежит к этой великой традиции. Однако, уже сейчас кажется несомненным, что творчество Ионеско представляет собой неистанно героическую попытку прорваться через расставленные между людьми барьеры непонимания.

---