

Я. Фрид

ФАРСЫ — КОШМАРЫ ЭЖЕНА ИОНЕСКО

1

О Беранже, главном герое своей последней пьесы, современный французский драматург Эжен Ионеско сказал: «Он чувствовал себя одиноким в чудовищной вселенной, которую больше не понимал». В этой фразе лаконично и обобщенно сосредоточена и суть отношения самого Э. Ионеско к окружающему миру. Драматургия Эжена Ионеско возникла как выражение совершенной растерянности одинокого человека перед сложными противоречиями действительности. Не умея разобраться в сложности жизни, писатель соблазнился иллюзией, будто сумеет в своем внутреннем мире, в стихии субъективизма, найти убежище от необходимости понять эту сложность. Вот почему Э. Ионеско и удалился от современников в причудливо петляющий, темный лабиринт фрейдистского иррационализма, туманных иносказаний и сознательно *двусмысленного* отношения к противоречиям действительности. Из этого убежища раздался голос нового драматурга — этакого шута; семерых шутов перешутившего.

Старому и вечно молодому искусству потомков скоморохов, народных шутов, великих Рабле и Мольера, мастеров смеха и осмеяния всего, что заслуживает быть осмеянным, — наша любовь, наша благодарность. Последние две пьесы Эжена Ионеско * в какой-то мере оправдывают предположение, что и он смог бы овладеть таким мастерством, *если бы* нормальному

* Зарубежные критики, говоря об эволюции творчества Э. Ионеско, разграничивают серию его ранних экспериментов (1950—1953) и две пьесы «зрелого» Ионеско (1957—1958). Примем это разделение как условное.

развитию этого драматурга не препятствовали его иллюзии и предрассудки.

Эжен Ионеско, по происхождению румын, родился в 1912 году, с младенчества до 14 лет жил в Париже и двадцати пяти лет снова осел там. В 1950 году была поставлена первая «антипьеса» Э. Ионеско «Плешивая певица», и вскоре снобы признали его светилом так называемого «авангардистского» театра. Э. Ионеско считает себя создателем дадаистски-сюрреалистической драматургии. Здесь мы соприкасаемся с проблематикой современных споров о социальной природе, эстетике и дифференциации направлений и художников, которых часто объединяют неотчетливым наименованием «авангардизм» *.

Дадаизм и вслед за ним сюрреализм, возникшие на пепелище первой мировой войны, были течениями молодых поэтов и художников, нигилистически настроенных по отношению не только к ложному патриотизму и ложной морали милитаристов, официозному искусству, но и к большей части культурного наследия, к реалистическим традициям. «Леваческое» бунтарство сюрреалистов проявлялось прежде всего в том, что они, вырабатывая импровизационный метод выражения чувств и мыслей, предпочитали стихийность подсознательного — разуму, который Бретон даже объявил «буржуазным». Иррационализм противопоставлялся в «манифестах» сюрреалистов сознательному творчеству.

Объявляя себя продолжателем сюрреалистов, Эжен Ионеско, конечно, имеет в виду

* См. К. Наумов. «Авангардизм» и авангард. «Иностранная литература» № 5, 1960 г.

иррационализм. Но в отличие от Бретона, принимавшего в 20-х годах «бунтарскую позу», произносившего «левые» фразы, Э. Ионеско не скрывает своего консерватизма. Поэтому он и дополнил «авангардистскую» программу требованием «очистить» театральное искусство от идеологии, политики, сознательной тенденциозности — от того, что может угрожать неподвижности в жизни общества.

Как Э. Ионеско «нашел себя»? «Я хотел изучить английский язык, — рассказывает он, — раскрыл самоучитель и открыл целый мир». Это — «мир» языковых штампов, как бы окаменевших фраз, ничего не выражающих «общих мест». Этот «мир» и заслонил перед «ранним» Ионеско иной — реальный. Отталкиваясь от самоучителя английского языка, Э. Ионеско написал «Плешивую певицу» — фарс, для героев которого существует только нелепый «мир» штампоз, почти не связанный с действительностью. Перед нами комната в английской квартире; мистер Смит в английских домашних туфлях, в английских очках сидит в английском кресле, курит английскую трубку и читает английскую газету; английские часы отбивают «семнадцать английских ударов»; жена Смита удивлена: уже девять часов!.. и т. д. Слова и в ремарках и в диалогах механически цепляются одно за другое как бы при весьма слабом участии мысли, а в конце фарса сменяются нечленораздельными звуками. Персонажи, и не понимая и понимая друг друга, самодовольно и смешно отвечают невпопад — что для них не имеет значения; словосочетания, передразнивающие плохой учебник иностранного языка для начинающих, перемежаются с совершенно бессмысленными; после семнадцати ударов часы отбивают пять, потом — один, два, двадцать девять, что гармонирует своей нелепостью с текстом, нарочитая глупость которого граничит с идиотизмом.

По словам автора «Плешивой певицы», он хотел выразить в этой пьесе свое представление о «невозможности взаимопонимания, разобщенности, одиночестве» людей — каждый из них словно отделен от других невидимой и непреодолимой стеной. Поэтому драматург склонен обнаруживать некий трагизм в сочинении, которое читатель воспринимает как пародию на беседы ни о чем, на разговоры обывателей, существующих подобно растениям.

Написав «Плешивую певицу», Ионеско встал (по определению Клода Дамьена, автора статьи «Эжен Ионеско, или Комизм абсурда») «на путь литературного и, в особенности, театрального нигилизма». Фарс был поставлен таким образом, чтобы его восприняли как пародию на стандартные псевдореалистические камерные пьесы современного буржуазного театра, но вместе с тем — и на психологический реализм Ибсена, на значительность диалога в идейных пьесах.

Итак, не только «фотографический реализм», но и реалистическое искусство в целом отвергается Эженом Ионеско и его сторонниками, считающими своей миссией осмеяние и разрушение такого искусства. Взамен Эжен Ионеско предложил свой субъективизм, самонадеянно считая его «общечеловеческим»; он выражает в пьесах (по определению К. Дамьена) свою концепцию *абсурдности* «взаимоотношений между человеком и окружающим миром».

Неподвижное существование персонажей-марионеток «Плешивой певицы» есть *абсурдная норма* бытия; в глупости этих мещан — *нелепая и смешная* трагедия бытия человечества, не понимающего, что жизнь есть лишь ожидание смерти. Так понимают «Плешивую певицу» критики, близкие по мировоззрению Эжену Ионеско. Так, например, понимает ее и он сам.

Снобы признали театр Э. Ионеско «авангардистским» потому, что этот драматург выступил как противник реализма; им пришла по душе и его «философия».

Чтобы понять, чем порождена эта «философия», следует обратиться к размышлениям Э. Ионеско в недавно опубликованных им «Страницах из дневника».

Э. Ионеско оповестил читателей, почему он является противником любых глубоких изменений в жизни общества. Произведя «этимологический» анализ слов «революция», «реакция», «реставрация» и выяснив, что в них имеется один и тот же префикс «ре», Э. Ионеско... признал их равнозначными. Эта ребяческая имитация лингвистического анализа и предназначена быть, так сказать, научным обоснованием сознательно двусмысленного отношения Э. Ионеско к социальным противоречиям.

Затем драматург объяснил, почему он отвергает все «религии, идеологии, системы мыслей любого рода»: они являются, мол,

наилучшим оправданием взаимного презрения и истребления людей. При этом, оказывается, идеологическая борьба не имеет отношения к классовой борьбе, существование которой Ионеско, вслед за современной буржуазной социологией, отрицает. Низшие слои общества, заявляет Э. Ионеско, восхищаются высшими и охотно позволяют им руководить собою. А высшие слои, утратив былую целеустремленную, наступательную идеологию, ослабляют себя самоубийственной самокритикой, сомнениями в своей правоте и оказываются на краю гибели вследствие своей чрезмерной доброты.

Кто же пытается столкнуть их в пропасть, жестоко пронзив «сверкающим мечом» идеологии? Это делают ненавидимые Эжену Ионеско интеллигенты, полужурналисты-полуфилософы. По их вине возникает во Франции опасность изменений в бытии общества (которые, по убеждению Ионеско, вместо подлинного обновления жизни могут привести только к жестокости и кровопролитию). Итак, идеологи, интеллигенты — и прежде всего прогрессивные — вот враг № 1, вот губительная для страны «подлинная язва интеллектуальности».

В своих «Страницах из дневника» Э. Ионеско позволил себе сравнить белого расиста, говорящего: «Негр — низшее существо, да еще угрожающее мне, я должен его убить», с марксистами, которым модный драматург, подражая более опытным фальсификаторам, приписал такую мысль: «Буржуа не человек в полном смысле слова или же — человек дурной, опасный; с ним надо покончить». Когда Б. Брехт, пишет далее Ионеско, изобразил в одной из своих пьес тиранов в виде гигантских марионеток, которым «можно спокойно рубить головы, потому что при этом не льется кровь», он тем самым якобы предлагал зрителям: «Начнем убивать буржуев, не бойтесь, они ничего не чувствуют». Э. Ионеско лубочно-грубо искажает идеи передовых интеллигентов, которых он атакует.

Автор «Страниц из дневника» обвиняет прогрессивную интеллигенцию и в том, что она создала «миф истории»: ранее история, говорит он, изучала события былых времен, а теперь она стала «наукой о настоящем и о будущем, техникой пророчеств, библией, писаной и неписаной, Законом, Божеством, Мифом». «Демистифицировать» этот «миф» (то есть мешать современникам зорке гля-

деть в будущее) — миссия Эжена Ионеско, как он не раз сообщал. В динамике исторического процесса драматург распознал своего личного врага.

Сквозь смехотворную подмену реальной буржуазии как бы игрушечной, «чрезмерно доброй» и трудового народа такими же — восторженно-смирненными «низшими слоями», сквозь отзвуки современной антикоммунистической пропаганды и их наивное преломление в обывательском сознании (ах, какой злодей этот Брехт!) отчетливо проступают давно знакомые нам черты. Клим Самгин — типичный характер «среднего интеллигента», который страшится будущего, — именно с таким слепым ожесточением относился к революции и передовой идеологии («системе фраз», по терминологии Самгина), к марксистам и к самой истории; именно таким образом Самгин оправдывал это свое ожесточение и свое желание спокойненько жить в мире, застрахованном от революционных изменений, — жить, теша себя иллюзией, будто «низшие слои» восхищаются высшими и охотно позволяют управлять собою. Однако Самгину редко удавалось безмятежно помечтать об этом — слишком уж он страшился будущего, жизни. Нам еще представится случай вспомнить о кошмарах, мучивших Самгина и порожденных прежде всего его страхом.

Что же противопоставляет Эжен Ионеско гениальным идеям марксизма, свету коммунизма — с одной стороны, реакционной демагогии, мраку фашизма — с другой? Косность, существование вне истории, сумерки сознания людей, пораженных страхом.

Выдающийся деятель искусства современной Франции кинорежиссер и сценарист Рене Клер, отказываясь признать плодотворным понятие «авангардизм», писал: настоящим авангардом были в свое время Корнель, Мольер, Рембо; но они не называли себя так; в будущем станет ясно: ныне многие не по праву присвоили себе это наименование, будучи конформистами, находясь в арьергарде. Действительно, только над обозом может развеяться знамя, высоко поднятое Эженом Ионеско, *знамя воинствующей отсталости* во всех сферах — и общественно-политической, и интеллектуальной, и эстетической. Отвращение к сложности современной цивилизации и тяготение к отсталости — вот корни нарочито примитивистского стиля этого драматурга.

Быть может, снобам, главным ценителям продукции «раннего» Ионеско, и кажется, что очень оригинально ходить в театр, чтобы целый вечер испытывать более или менее острое чувство отвращения. Но вряд ли таких зрителей много. И едва ли можно единственно магической силой моды объяснить то, что Ионеско стал, как сообщил в прошлом году журнал «Эспри», «французским драматургом, занимающим в репертуаре театров второе место после Мольера».

Стало быть, есть в его сочинениях нечто, ударяющее по нервам иных зрителей, перекликающееся с их настроениями?

Фарсовые ситуации и мотивы имеются во всех пьесах Ионеско. При этом, вознамерясь изгнать со сцены разум во имя торжества в театре иррационализма, он сочинял до 1957 года фарсы особого рода: добивался противоестественного сочетания некоторых ситуаций и приемов, близких Мольеру, с кошмарами в духе Кафки. Ионеско склонен обыгрывать «ужасное», точнее — отвратительное, нередко пародируя его в забавной или мрачноватой буффонаде. Гротескно-эксцентричные фарсы-кошмары и аллегории «раннего» Ионеско отталкивающе неприятны каким-то неживым равнодушием автора. В них конкретные противоречия буржуазного общества подменяются условными символами (например, «жертва» и ее «мучитель»); двусмысленное отношение автора к символам в свою очередь как бы подменяет борьбу добра со злом их отождествлением, «взаимозаменяемостью», абсурдной круговой порукой.

Театр Ионеско всегда условен. Но не потому неприемлем он для сторонников реализма. Условность — в природе театрального искусства. На сцене обыкновенная комната имеет лишь три стены в отличие от комнаты в квартире. При жизни Шекспира его произведения ставили без декораций — их заменяли условные обозначения. Основа («Сон в летнюю ночь» Шекспира) разгуливает по сцене с ослиной головой на плечах; законы театра не запрещают и персонажам пьесы Ионеско «Носорог» появиться с головами носорогов на плечах. Однако «ранний» Э. Ионеско подчинял сценическую условность своей установке на «кошмарную» абсурдность.

Фарсовые и бредовые мотивы у Ионеско близки современному зарубежному анекдоту, который часто обыгрывает *автоматизм привычки*, старого, привычного хода мысли, проявляющийся в каких-то новых обстоятельствах. Вот пример. Старичок сорвался с края пропасти и едва успел уцепиться за камень, выступающий из отвесной стены. Его жена, спустив вниз пузырек на веревочке, флегматично говорит: «Двенадцать часов, тебе пора принять лекарство». А вот другой пример (из рассказа Э. Ионеско «Носорог»). Лестница какого-то учреждения в провинциальном французском городке сотрясается под тяжелыми шагами носорога, таинственным образом появившегося здесь. Начальник учреждения патетически восклицает: «Сколько раз я требовал от главного управления заменить эту старую, сгнившую лестницу цементными ступенями!.. Подобный случай рано или поздно не мог не произойти. Надо было это предвидеть... Я был прав». Старушка в анекдоте простодушна. Чиновник в рассказе туп и самоуверен. Но для обоих характерен *алогический автоматизм*.

Автоматизм разговора и поведения персонажей «ранний» Э. Ионеско использовал, чтобы изобразить психику человека как механизм, не управляемый мыслью и волею, утративший гибкость, испорченный, «заржавевший». Сознание такого человека слабо мерцает, он полностью подчинен любым обстоятельствам, он жертва своей косности, раб истязавшей его действительности и не в состоянии ничего изменить в ней. Подобный персонаж существует скорее как вещь, нежели как человек. Автоматизм создает и впечатление нереальности происходящего.

В «Жертвах долга» Полицейский (мучитель Шубера, «героя» пьесы), устав, приказывает жене Шубера сварить для него кофе. Она так запугана, что уже совсем не соображает и автоматически все быстрее и быстрее приносит бесчисленное множество кофейных чашек. В «Господине де Пурсоньяке» Мольера сцену заполняют большие клистиры. Эта гипербола комична. В «Жертвах долга» гиперболизм должен говорить о превращении человека в вещь. Протестует ли против этого Э. Ионеско? Нет, он изображает некую абсурдную норму бытия. А бредовая ситуация и автоматизм в сочетании со стремительностью диалога и дви-

жений предназначены создать впечатление призрачности и универсальной абсурдности изображенного на сцене.

Эжен Ионеско, перенасыщая диалоги и монологи языковыми штампами и деформируя, «весело» калеча их, считает штампами *все* мысли и *все* слова. Издеваясь над «здравым смыслом», Э. Ионеско в сущности так же издевательски расширяет содержание этого понятия, включая в него не только болтовню обывателей, банальные словосочетания, пословицы, но и выражение высочайших идеалов человечества.

Прогрессивный французский критик Андре Жиссельбре писал в статье, опубликованной журналом «Нувель критик», что в «здравом смысле» либо новое отношение к действительности сталкивается со старым, либо в нем сосредоточены только «предрассудки эпохи»; передовые деятели культуры должны знать, как дают эти предрассудки на сознание масс, бороться с ними и выковыривать новый здравый смысл, пропагандируя революционные идеи.

Достаточно назвать имя Рабле, чтобы вспомнить, каким грозным и веселым оружием в борьбе против мракобесия, отсталости, косности старого «здравого смысла» может быть гротеск. Его возможности истине неисчерпаемы. В «Мистерии-буфф» Маяковского эксцентрический гротеск, обнаженный, площадной, народный, органически сочетаясь с революционной патетикой, задорно и торжествуяще противопоставляет здравому смыслу *чистых* (— Не смейте ничего изменять!) новый здравый смысл *нечистых* (— Мы все изменим!). Например, разоблачая фальшь буржуазного понимания равенства в демократической республике («одному — бублик, другому — дырку от бублика»), Маяковский тем самым выковыривал новый, революционный здравый смысл, выраженный афористически и подлинно народным языком.

М. Горький рассказал, что В. И. Ленин, присутствуя на представлении иностранных артистов-эксцентриков, проявил интерес к «эксцентризму» как «особой форме театрального искусства» и высказал о нем суждение:

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»

Эстрадная, «балаганная» эксцентрика привлекла внимание В. И. Ленина потому, что в этой простейшей разновидности гротеска он разглядел возможность осмеяния и, следовательно, критики «общепринятого» положения вещей и такого же, полного предрассудков, «здравого смысла» посредством свойственного сатирику стремления «вывернуть наизнанку» это «обычное», обнажая средствами эксцентрики объективную нелепость старого, отживающего.

— Ничего нельзя изменить, не надо изменять, и бублика нет, его выдумали интеллигенты, существует только дырка от бублика, — как бы возражал Маяковскому Эжен Ионеско. — Разделим по-братски эту дырку, — приглашал он современников в своих фарсах и аллегориях, написанных до 1957 года, — насытимся ею и взыграем духом по ту сторону жалкого человеческого разума, обретая высшую мудрость в подсознательных тревогах и «страхах», в многозначительно бессмысленных кошмарах.

Так, в манере самого Э. Ионеско, можно изложить сущность его «философии» и содержание большей части его сочинений. В них мистическая и абсурдная «дырка» мнимого, абсолютно иррационалистического существования предназначена заменить собою реальный мир и его противоречия.

3

В фарсе Эжена Ионеско «Жак, или Подчинение» почти нечленораздельный диалог имитирует слабоумие; в нем обыграны некоторые «излишества» французской живописи XX века. Марк Шагал приписал себе на автопортрете два лишних пальца. В пьесе Ионеско у Роберты, невесты Жака, девять пальцев на руке и два носа. Жак, желая жениться, заявляет, что Роберта не нравится ему — она недостаточно уродлива, у нее всего два носа. Родители невесты возмущены: Роберта недостаточно уродлива! Что ж, они приводят вторую Роберту — у нее девять пальцев на руке и три носа. Перед таким уродством Жак не может устоять.

В экспериментальном «трагическом фарсе» «Стулья» инфантильный Старик 95 лет и такая же Старуха 94 лет суетливо «рассаживают» множество незримых гостей, беседуя с ними. Манера игры персонажей должна быть такою, чтобы призрачные посети-

тели казались более реальными, чем Старик и Старуха. Гости, среди которых есть даже Император, — представители человечества (ученые, собственники, президенты, полицейские, пролетарии, чиновники, революционеры, реакционеры, психиатры, сумасшедшие, а также Папа, папки, попугаи и т. п.). Они приглашены, чтобы выслушать послание Старика, который всю жизнь собирался осчастливить мир — поделиться с ним своими заветными мыслями. Так как ему трудно выразить их, его заменит профессиональный Оратор. И вот гости расселись, явился Оратор. Теперь Старик, пожалуй, может быть спокоен: не выполнена ли его миссия на земле, не пора ли ему отдохнуть в могиле? Старик и Старуха, воскликнув: «Да здравствует Император!» — выбрасываются из окон в канал. Бесстрастный Оратор становится перед невидимой аудиторией. Он мычит, издает нечленораздельные звуки, пишет мелом на доске лишённые смысла сочетания букв. Он — глухонемой.

Персонажи больших пьес «раннего» Ионеско («Жертвы долга», «Амедей, или Как от него избавиться») — маски обывателей, истязаемых нелепой и жестокой действительностью, принижённых, трепещущих перед полицейскими, в которых воплощена государственная власть. Эти обыватели как будто здраво рассуждают (а их состоящий из штампов диалог натуралистически обыден: жена мстительно упрекает мужа, который робко, иногда забавно оправдывается, и т. п.). Но ситуация в каждой из пьес — «кошмарная», и деловитая рассудительность персонажей лишь подчеркивает, что патологический алогизм безумия является для них нормой, заменив собою разум и логику. Это аллегории на темы о порабощении «маленьких людей» государством («Жертвы долга»), о бессмысленности их жизни («Амедей»). Желая вырваться из ада, в котором они пребывают, персонажи чувствуют вместе с тем, что они уже полюбили его. В «псевдодраме» «Жертвы долга» (не лишённой садизма мрачной фантазмагории на фрейдистские темы) и мучитель Полицейский и истязаемый им Шубер — «жертвы» своей верности долгу перед государством. В аллегории «Амедей, или Как от него избавиться» главное действующее лицо — труп, чья «неизлечимая болезнь мертвеца» проявляется в том, что он увеличивается, «хорошеет», не помещаясь уже в

одной комнате, «врастает» в другую и т. д. Пьеса кончается цирковой феерией: труп, превратясь в подобие воздушного шара, уносит вдаль Амедея, спасая его и от полиции и от постылого абсурдного существования. Амедей выражает свою радость в клоунаде... В бесконечном увеличении труппы и буйном росте каких-то ядовитых шампиньонов («Амедей»), как и в «размножении» чашек с кофе («Жертвы долга») уже упоминавшийся выше критик Клод Дамьен обнаружил роковой «динамизм бесчеловечных сил, которые сводят на нет действия человека и делают их бесполезными». Это есть «авангардистское» толкование «авангардистских» пьес «раннего» Ионеско. Под загадочными силами, враждебными человеку, можно подразумевать что угодно.

В жизни капиталистических стран нередок алогизм абсурда. Напоминаниями об этом богата газетная хроника — она часто как бы просится в памфлет (М. Горький не раз к ней обращался в своих публицистических статьях), в сатирический, фантастический гротеск, в роман, пьесу.

Приведем примеры. В газете «Либерасьон» 29 июня 1959 года была помещена заметка: «Г-н Лонг, губернатор Луизианы, вчера вышел из психиатрической больницы, предварительно уволив весь персонал больницы, не желавший его выпустить...» Двумя днями ранее та же газета рассказала: правительство государства Израиль решило продать противотанковые гранаты Федеративной Республике Германии для вооружения армии, подчиненной вчерашним нацистам, уничтожившим миллионы евреев. Право, в этих двух фактах больше подлинного алогизма безумия, нежели в условно аллегорических ситуациях, придуманных Эженом Ионеско. В январе 1960 года стало известно, что бельгийский писатель Андре Виатур, сочинивший детективный роман о поджигателях, обладает, так сказать, немалым опытом: на его совести пятьдесят больших пожаров — не только в Бельгии, но, возможно, и во Франции. Тогда же неподалеку от Парижа молодой человек в военной форме парашютиста, нуждаясь в деньгах и стесняясь попросить их у очень бедной 77-летней старушки, с которой был хорошо знаком с детства, решил припугнуть ее — и убил; не обнаружив ее сбережений, он завладел кошельком с восьмью франками и вечером купил билет в

кино, где показывали фильм «Приказ убивать».

Эти реальные «дьявольские нелепости жизни» (Горький) показывают, почему фарсы «раннего» Э. Ионеско могли ударять по нервам не только снобов, но и просто людей, читающих газеты. Но между «кошмарными» фактами, которыми изобилует жизнь капиталистического мира, и ситуациями, придуманными «ранним» Ионеско — и более всего напоминающими бредовой иррационализм сюрреалиста Сальвадора Дали, — небольшое различие. Факт может стать материалом, необходимым для художественного обобщения, для типизации, если в нем содержится зерно *социально конкретного, типичного для действительности*. Как видим, жизнь «придумывает» такие факты неплохо: она злее, чем Эжен Ионеско, ее «выдумка» и смешнее и ужаснее. И даже подобные «голые» факты больше говорят, чем такие вычурные ребусы, как «Стулья» или «Амедей», в которых Э. Ионеско всего лишь мог поведать современникам о некоей метафизической бессмысленности их бытия. Эти факты — гримасы действительности, а фарсы Э. Ионеско — гримасы воображения, искусственно отдаленного от нее.

Гюго рассказал в романе «Человек, который смеется» о компрачикогах, которые похищали детей и, деформируя их головы, лица, фабриковали «забавных» уродцев. Примерно таким же образом, имитируя слабоумие и безумие, уродовал свое дарование, деформировал свою фантазию Э. Ионеско — на радость скучающим снобам.

4

После четырехлетней паузы, которую драматург мотивировал усталостью и необходимостью разобраться в действительности, он написал две пьесы — «Убийца не для заработка» и «Носорог», — значительно отличающиеся от «Стульев», «Жертв долга», «Амедея».

В аллегории «Убийца не для заработка» Э. Ионеско, вместо того чтобы выдумать очередной «кошмар», обратился к старому фольклорному сюжету: дракон требует от города дань — девушек, и горожане трусливо повинуются ему; заезжий принц (или Жан-простак) убивает дракона и получает

в жены дочь короля. Драматург заменил дракона таинственным убийцей, по-своему разработал сюжет и отказался от оптимистического финала. Но вместе с фольклорными мотивами, с общечеловеческим содержанием в сюжете этой пьесы появилась *ясность конфликта*, в котором человек доброй воли противостоит социальному злу. А принца заменил простак Беранже — первый аллегорический и вместе с тем *жизненный* образ, созданный Эженом Ионеско и очеловечивший пьесу.

У автора пьесы довольно сложные взаимоотношения с ее героем. Драматург старательно добивается, чтобы преувеличенно восторженные мечтания словоохотливого Беранже о новой, прекрасной жизни звучали полуиронически, полупародийно. Автор опасается, как бы читатель не отнесся всерьез к Беранже и его мечтам. Что ж, в образе Беранже — и ирония и комизм. Но читателю нетрудно увидеть, когда драматург пускает в ход иронию и двусмысленность, чтобы использовать, по привычке «раннего» Ионеско, образ Беранже как маску, нарушая внутреннюю логику его поведения. И читатель, воспринимая речи Беранже с улыбкой, сочувствует герою пьесы, а не ее автору.

Эльза Триоле, предсказывая, что имя Беранже может стать нарицательным, отметила, что он напоминает героя Чаплина. Действительно, будучи несравненно менее глуповатым, художественно совершенным и целостным, нежели Шарло, Беранже состоит в отдаленном родстве с замечательным образом, созданным Чаплином. Это обездоленный «средний» или «маленький» «человек с улицы», суетливый и увлекающийся, чувствительный и импульсивный, одинокий, робкий и предупредительно вежливый (а у себя дома — угрюмый и негостеприимный), честный, искренний и достойный жалости, комически простодушный и вместе с тем вызывающий симпатию к себе своим неискрапаемым трогательным простодушием.

В списке персонажей о Беранже сказано: «средний гражданин среднего возраста». Беранже называет себя «настоящим Гражданином». Верность своему гражданскому долгу — функция Беранже в пьесе, в которой расстановка сил образует треугольник: воплощение социального зла — бесчестные представители власти и пассивные обывате-

ли, потворствующие злу, — совестливый человек, враждебный социальному злу.

Беранже неожиданно для себя забрел в новый, «лучезарный квартал» города, о существовании которого он и не знал. Над этим кварталом даже небо особенное — всегда безоблачное. Беранже без конца восхищается увиденным здесь. Подтекст его воодушевления — чувство горечи при мысли о своем существовании, удручающе сером, подобном «непрерывному ноябрю». Восторженный маленький человек доверчиво изливает свои чувства: как он мечтал о иной, новой жизни! Не узнав ее, он отчаялся и уже «боялся надеяться». Далеко от совершенства общество, в котором не на что надеяться! «Подумать только — и это называется цивилизацией». И все же, оказывается, стоило надеяться: замечательной будет жизнь в новом, лучезарном городе!

Слова «новый, лучезарный город», «новая жизнь», «надеяться», а также «изменить» — семена, из которых выросла аллегория Эжена Ионеско. В пьесе будет испытана ценность этих слов; зрители и читатели узнают, не обманывают ли красивые слова, не являются ли они соблазнительными, но пустыми штампами, стоит ли простодушному Беранже надеяться на то, что изменятся условия, делающие его существование подобным холодному, безрадостному ноябрю, не мираж ли и новая жизнь в новом городе и мечта о победе добра над злом, *нового* над издавна установленным «порядком», старым, как мир, и, как он, быть может, вечным?

Прежде всего, во избежание недоразумений и возможных догадок о происхождении и назначении необыкновенного квартала, Архитектор, построивший его (персонаж «без возраста», так сказать, бессмертный, вечный, как мир), сообщает: участки в квартале дороги, он застроен вилами богачей.

Но простак Беранже уже предлагает Дани, машинистке Архитектора, не замечаящей его, свою руку и сердце, — они так счастливы будут в лучезарном городе!..

Беранже спрашивает: почему прекрасный квартал удивительно безлюден? Архитектор отвечает: одни жители благоразумно покинули свои дома, другие не появляются на улице, потому что здесь таинственный злодей ежедневно убивает хотя бы одного прохожего — неосторожного бедняка. Кое-что

об Убийце известно, но окончательно разоблачить его нелегко, а администрация занята регистрацией убийств.

Беранже потрясен: это чудовищно! Маленький человек умоляет Архитектора (являющегося одновременно Инспектором полиции) немедленно начать борьбу со злом, обезвредить Убийцу. Но представитель «вечной» власти с жестоким равнодушием отвечает: «Если думать о всех несчастьях человечества, и жить не будешь. А надо жить». Почти каждый, с кем встречается Беранже, так же равнодушен к злодеяниям.

Наконец герой пьесы узнает: его «невеста» Дани, машинистка Архитектора, стала очередной жертвой Убийцы. Она не могла примириться с попустительством злодею и, не желая в нем участвовать, отказалась от своей должности. Архитектор советовал Дани быть благоразумной: ведь Убийца шадит только тех, кто работает в администрации (то есть тех, кто его оставляет на свободе); существует нечто вроде молчаливого соглашения между чудовищем и представителями власти; если Дани уйдет со службы, она уже не будет в безопасности. Прямодушная и решительная Дани не послушала Архитектора — и убита...

«Настоящий Гражданин», одинокий и робкий, не очень уверенно вступает на длинную безлюдную улицу, ведущую к зданию администрации, где он поможет обнаружить и обезвредить Убийцу. Здесь жутковато. Но кролик знает: удава надо победить! Он отомстит за Дани! Беранже совсем расхрабрился и даже грозит кулаком, глядя в сторону полицейских, отказавшихся ему помочь: «Я не могу заняться всем сразу... Но я доберусь и до вас... *Надо все изменить.* Для начала нужно будет реформировать полицию...» Все изменить. Эти слова воодушевляют очень многих людей. По свидетельству «Юманите», их часто можно услышать во Франции. Э. Ионеско недоверчиво прислушивается к ним.

Радостно улыбаясь, герой аллегии повторяет: «Я действую... я действую... я действую... какое трудное слово!» Непривычное слово — жизнь мечтателя прошла в совершенном бездействии. Читателю ясно: Беранже исполнен благих намерений, но вряд ли сумеет хоть что-нибудь изменить. Его простодушие не раз оборачивается инфантильностью, его чуткость и деликатность — бесхребетностью. Таким сделал его дра-

матург. Что ж, и милый нам герой Чаплина наивен, робок; и он, добрый, слабее злых. Но благодаря своей нравственной чистоте, он внутренне стоек, целостен, не изменяет себе; после всех ударов, полученных им от неласковой жизни, он встряхивается и доверчиво шагает вперед, к будущему — не умирающий, как надежды обездоленных людей на счастье. Будет ли слабый Беранже верным самому себе?..

Перед Беранже появляется глупо похихикивающий Убийца — существо, далеко не вполне являющееся человеком. Вот его портрет: *«низкорослый, тщедушный, плохо выбритый, кривой; его единственный глаз отвечает стальной; лицо неподвижное, как бы застывшее; на нем изорванная шляпа, старое, потрепанное габардиновое пальто; из дырявых башмаков вылезают пальцы»*. Этот Калибан в габардиновом пальто, этот глупый удав куда слабее кролика!

Вот этот оборванец и истребляет людей — *не для заработка, а для «самоутверждения» в обществе*, на дне которого он обретается: Убийца ничтожен — но устрашает город.

В уродующих условиях капитализма действительно сформировались существа с подобной психологией. Вот пример. Летом 1959 года Францию взволновало сообщение: в лесу Фонтенбло обнаружили останки женщины, раненой и затем сожженной, когда она была еще живой. Убийцей оказался Жорж Рапэн — сын инженера, крупного дельца, и буржуазной светской дамы. Он получал от родных десятки, сотни тысяч и не ради денег жил двойной жизнью, став известным в ночных заведениях Парижа под кличкой «Господин Билл». Настоящим было его второе существование — в преступном мире. Тщедушный юноша, на чьем лице отпечаток полнейшей бесхарактерности, занимался утверждением своей мнимой значительности, стараясь прослыть человеком, которого надо опасаться (а следовательно, и «уважать»): ведь он может застрелить человека только потому, что тот «невежлив»! Неизвестно, читал ли «Господин Билл» «Подземелья Ватикана» Андре Жида и другие книги, в которых опоэтизирован «бескорыстный поступок» (беспричинное убийство), но он убивал, просто чтобы убить, и на допросе признался: «Мне нравится убивать». Те, кому «нравится убивать», уже давно стали героями «черных» романов, являющихся пачками. «Билл» читал их.

«Господин Билл» далек был от политики. Но другие молодчики, подобные ему, вербуются в неофашистские группы террористов, так называемых «нерви», ставшие во Франции подлинным социальным злом (о чем напомнили события, связанные с недавним мятежом в Алжире). За несколько месяцев до этого мятежа газеты сообщили, что существуют списки нескольких сот лиц, которых ультрареакционеры решили убить или «проучить» руками «нерви» — «убийц не для заработка».

«Бытовое» содержание образа Убийцы в пьесе Э. Ионеско вырастает в символ социального зла, порожденный жизнью. Однако в действительности зло не так уж тщедушно, и не стоило преуменьшать его силу: оно неотделимо от империализма. Э. Ионеско сделал его таким, чтобы подготовить «черный» финал аллегории.

Беранже мечтает «все изменить». Э. Ионеско — противник изменений. Таким образом, драматург, враждующий с историей, как бы оказался антагонистом героя своей пьесы, желающего быть союзником истории. Силы их как будто не равны: автору достаточно росчерка пера, чтобы проявить свою власть над персонажем и победить его в споре. А все же так ли это?

Беранже обращается к слабому чудовищу с огромным монологом, заполнившим девять страниц. Автор предупреждает: Беранже в этой сцене «патетичен, наивен и довольно смешон». В указаниях режиссеру и актеру Э. Ионеско уточняет свою мысль: *манера исполнения монолога должна подчеркивать крах морали героя пьесы, «довольно-таки банальной». «Беранже находится в собственном сознании, вопреки себе самому, против себя самого доводы в пользу Убийцы»*.

Вот почему Убийца тщедушен. Социальное зло побеждает и не будучи мощным: оно могущественно не своей силой (видите, ее и нет, говорит Ионеско, король — гол) и *даже не только* благодаря потворству тех, кто обязан защищать от него население; зло неодолимо потому, что *оно же* — предательская пятая колонна — гнездится в сознании, таится в душах людей доброй воли, самоотверженно борющихся с ним!

Произнося монолог Беранже, составленный по правилам красноречия, актер-Беранже должен метаться по сцене, волнуясь, лихорадочно-торопливо задавая вопросы

бессловесному Убийце и сейчас же подыскивая ответы на них, Актеру предписана такая манера игры, чтобы зрители не увидели, как Беранже механически произносит софизмы, диктуемые маленькому человеку автором пьесы. Беранже мучительно пытается понять побуждения злодея. «Вы пессимист? (Смешок Убийцы)... Вы нигилист? (Смешок.) Анархист? (Смешок)... Может быть, вы убиваете всех этих людей, желая им добра? Чтобы они больше не страдали!.. Это — заблуждение! (Смешок)...» Беранже долго убеждает чудовище, что совсем не надо убивать людей — это бессмысленно; наконец обещает ему прощение и безнаказанность. Перебрав все доводы, так и не дождавшись ответа, Беранже признается: «Я не знаю, что еще сказать вам... Может быть, вы совершаете злые дела, а может быть, — добрые, а может быть, ни добрые, ни злые. Возможно, жизнь рода человеческого не имеет никакого значения, стало быть, и его гибель не более значительна... и вы, возможно, правы, желая уничтожить его взрывом или хотя бы отгрызая от него существо за существом, кусок за куском...»

Французский философ (теоретик христианского экзистенциализма) и драматург Габриэль Марсель сожалеет о том, что «*сумерки здравого смысла*» в капиталистическом обществе (по определению А. Жиссельбре, старого здравого смысла), цементирующего буржуазное общество, делающего его более прочным, порождают ныне «*кризис способности выносить суждения*». Г. Марсель не уделяет внимания второму процессу, происходящему в то же время, — постепенному *утверждению нового здравого смысла*, обеспечивающего большую, чем ранее, *глубину и верность суждений* людей доброй воли. А Эжен Ионеско — противник этого нового здравого смысла — не без коварства сделал Беранже, как будто вполне разумного человека доброй воли, совсем неразумным и совершенно неспособным выяснить, что есть добро и что есть зло, и поэтому беспомощного в условиях борьбы со злом. Но эта невозможность выносить важнейшие для человечества суждения возникает лишь вследствие *двусмысленного* отношения к действительности, так сказать принятого на вооружение Эженом Ионеско.

Когда герой пьесы убеждается, что сло-

ва бессильны, Убийца «очень медленно» вынимает из кармана большой нож. Теперь и Беранже достает из кармана два пистолета. Но пустить их в ход он не в состоянии: «О... насколько моя сила слабее твоей холодной решимости, твоей безжалостной жестокости... Что же можно сделать? Что же можно сделать?...» Убийца, посмеиваясь, приближается... Занавес...

Не Убийца расправился с героем аллегории. Субъективистское отношение драматурга к действительности, вступив в противоречие с объективной внутренней логикой развития интересного образа, переломило спинной хребет бедняге Беранже. Этот образ не подчинился схеме автора и распался. Но он живет в нашей памяти таким, каким мы узнали его.

5

В 1957 году Э. Ионеско написал рассказ «Носорог», отталкиваясь от аллегорической ситуации в повести Кафки «Метаморфоза» (ее герой, проснувшись поутру, узнает, что он уже не человек, а насекомое). Свой рассказ, в котором жители какого-то французского городка внезапно начинают превращаться в носорогов, Э. Ионеско переделал в пьесу.

В одной из интермедий пьесы «Убийца не для заработка» гротескная матушка Пип сообщает, произнося шутовскую «предвыборную речь»: «вещи не изменяются, изменяются только их названия». Решив обезвредить Убийцу, Беранже кончает тем, что готов назвать его благодетелем человечества. Объективная истина, видите ли, такой же «миф», как историческое развитие; и ложь, если в нее поверили люди, становится, как писал когда-то Сартр, *человеческой истиной*. Это и происходит в «Носороге». Герой пьесы, пытающийся противопоставить свой «старый» (человеческий) здравый смысл «новому» (бесчеловечному и бессмысленному), оказывается в трагическом положении. Так Э. Ионеско вновь разработал в трагическом фарсе (или трагикомедии) «Носорог» тему о здоровом смысле, одну из главных в его творчестве.

Хотя центральному персонажу драматург дал имя Беранже, это не наш знакомец (и фамилия его пишется несколько по-иному). Новому Беранже не свойственны меч-

тательность, восторженность, словоохотливость. Но и он, корректор, служащий в провинциальном отделении юридического издательства, простоватый, слабохарактерный и уступчивый, не менее добросердечен, прямодушен, чем первый Беранже, так же одинок и так же благожелательно относится к людям. Все знают о пристрастии героя пьесы к коньяку, который, как ему кажется, скрашивает его скучное существование. И когда Жан, приятель Беранже, избличает его в отсталости (он даже не видел ни одной пьесы Эжена Ионеско!), Беранже смиренно сожалеет о том, что тратит все деньги на спиртные напитки, тогда как должен был бы повышать свой культурный уровень, бывая в театре и муниципальном музее...

В городке таинственным образом появляется носорог, затем десять, семнадцать. Жена Бэфа, сослуживца Беранже, потрясена, узнав в преследовавшем ее на улице носороге своего супруга, и он отвечает нежным ревом на ласковые слова подруги. Итак, чудовищами становятся жители городка! Вскоре треть населения сменила человеческий облик на звериный (что уже не смешно). Пожарные-носороги под барабанный бой проходят по улицам. И вот лишь немногие люди — осколки прошлого — остались в городе четвероногих. Звери легко захватывают власть.

Почему происходит столь фантастическая и быстрая метаморфоза? Чудовищами становятся те, кто *внутренне не сопротивляется* такой возможности и усваивает «здравый смысл» человеконосорогов.

Среди трагикомических перипетий один «маленький человек» — слабовольный и уступчивый Беранже — некоторое время упорно отказывается *измениться*. Так драматург раскрыл смысл раздражающего его слова: измениться мещанин может, по мнению Ионеско, лишь став чудовищем.

Однако в одиночестве и Беранже вскоре утрачивает стойкость, теперь и он согласен стать четвероногим. Но поздно — он упустил время и не может обзавестись рогами и толстой кожей, хотя и мечтает об этом. А он уже смотрит на себя глазами носорогов: «Мне так стыдно!.. Я так уродлив!..» Против своей воли Беранже оказался последним человеком. Что ж, он один будет бороться против всех! «Трагично» его положение в *чудовищном и непонят-*

ном мире: он бесхитростно логичен и даже не может укрыться, как улитка в раковине, в мудреном «абсурде» иррационалистического отношения к действительности.

Кто же такие носороги? Каково содержание этих аллегорических образов?

Эжен Ионеско оставляет простор для догадок. По его словам, он сознательно избегал определенности, не желая подсказывать зрителям и читателям, навязывать им свое толкование аллегии, и допускает «несколько возможных интерпретаций персонажа и пьесы», причем некоторые из них «могут оказаться приемлемыми». А о своем толковании пьесы драматург сказал так: люди всегда становятся «подлинными» чудовищами, когда среди них распространяется «новая религия» или *любая «доктрина»*.

Не удивительно, что газеты «Юманите» и «Либерасьон» охарактеризовали аллегорию в «Носороге» как *двусмысленную*.

Язык эксцентрического гротеска Эжена Ионеско и на этот раз лишен ясности, намеки политического характера в его пьесе расплывчаты, и сама аллегория подобна многозначительному, но неотчетливому намеку; все это и создает в «черном» фарсе «Носорог» атмосферу двусмысленности...

Лагерь театрального «авангардизма», вероятно, был смущен недавним заявлением автора «Носорога»: «Я не знаю, что такое авангард», «следовало бы договориться об определении этого понятия». Вскоре он повторил: «Не моя вина, если меня причисляют к авангарду». Следует ли эти слова Э. Ионеско (который ранее и в пьесах — например, в фарсе «Альмский экспромт, или Хамелеон пастуха» — и в докладе на Международном конгрессе театральных деятелей красноречиво излагал свою «авангардистскую» программу) понимать как свидетельство того, что его взгляды на искусство меняются? Будущее ответит на эти вопросы. Тогда мы узнаем, усвоил ли Э. Ионеско уроки, полученные им за последние годы.

Первый урок — «неподчинение» жизненного образа Беранже в «Убийце не для заработка» мертвенной схеме автора. Другой урок — то, как поняли пьесу «Носорог» и немецкие зрители и парижане.

Премьера пьесы состоялась в ноябре 1959 года в Федеративной Республике Германии, в Дюссельдорфе. Незадолго до того,

как в этом городе начался суд над западногерманскими сторонниками мира, возродивший гнусные нацистские приемы преследования передовых людей, жителям Дюссельдорфа была показана театральная аллегория, в которой чудовища захватывают власть и все карьеристы, трусы, неустойчивые люди и т. п. начинают поспешно примыкать к ним.

Немецкий режиссер заострил содержащиеся в «Носороге» намеки в определенном направлении. И, рассказывает Алэн Клеман, рецензент газеты «Монд», в театре Дюссельдорфа, когда Дюдар, сослуживец Беранже, и его подружка Дэзи постепенно, шаг за шагом приходят к решению, что и им необходимо влезть в толстую кожу зверей — среди носорогов жить, по-носорожьей реветь, — все их доводы, «все увертки, ухищрения, сделанное бодрчество» образовали «безукоризненную антологию недобросовестности» — приемов, посредством которых в Германии «двадцать или двадцать пять лет назад оправдывали добровольное подчинение тому, что, как многие знали или чувствовали, было деспотизмом зла» — господством нацизма. Поэтому, пишет А. Клеман, немецкие зрители восприняли пьесу как «нечто вроде галлюцинации».

В Париже, в национальном Театре Франции, пьеса «Носорог» была поставлена выдающимся режиссером и актером Жаном-Луи Барро, являющимся также исполнителем роли Беранже. Ж.-Л. Барро придал спектаклю антинацистскую направленность. А полная ясность была внесена в пьесу восприятием ее зрителями. В своей книге «Я — человек театра» (1955) Барро писал: «Пьеса обретает свое подлинное лицо лишь благодаря ее восприятию публикой, которое

невозможно предугадать... Автор очень часто имеет представление о своем произведении, весьма отличающееся от истинного, то есть от того, которое сложится у публики». Эти слова звучат так, словно они сказаны непосредственно в связи с постановкой «Носорога» в театре Жана-Луи Барро. По свидетельству Эльзы Триоле, парижские зрители увидели в трагикомической аллессии Э. Ионесско антифашистскую сатиру, весьма злободневную в те дни, когда свастика, зловещий, чудовищный символ нацизма, вновь начала появляться на стенах домов не только в Федеративной Республике Германии, но и во Франции.

Поучителен ли для Ионесско этот второй урок, полученный им уже не от Беранже, а от жизни? Обратясь к сюжету, в котором содержатся элементы социально конкретного, он не отказался ни от эксцентрического гротеска, ни от излюбленной им формы аллессии, ни от двусмысленности. Современники — театральные деятели и зрители — приняли язык Ионесско и форму аллессии, но *отбросили двусмысленность*. Они слишком хорошо знают, *какие* чудовища снова угрожают их самым элементарным демократическим правам.

Создалась парадоксальная ситуация: люди, для которых Э. Ионесско пишет, обнаруживают в его произведении определенное общечеловеческое и прогрессивное содержание и, как бы доводя до конца работу над пьесой, рвут нити, связывающие ее с кошмарным лабиринтом двусмысленности и «метафизического» абсурда. А сам Эжен Ионесско, хотя он и принял уже известную нам сценическую трактовку пьесы, еще подыскивает оправдания своей любви к полумраку этого лабиринта.