

проявление возвращенного «я» в «другом» мы можем понять как особого рода речь? «Я» говорит одним своим присутствием, говорит как дословесное, облеченное в форму забытого слова; сам способ его «возвратного» существования – говорение. Слово потому и может, как «слепая ласточка», свободно кружить вокруг предмета, что в действительности им обладает не тот, кто его произносит, а тот, кто в нем (как бы без ведома произносящего) говорит. Но если говорит «я», то его голос равным образом принадлежит и ему, и миру. Слышать этот голос – значит, слышать мир, проступающий сквозь слово, звучащий как речь воздуха и земли. Слышать его так, по существу, и значит говорить поэтически.

---

*Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1992.

*Бланио М.* Пространство литературы. М., 2002.

*Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1999.

*Левин Ю. И.* Заметки к «Разговору о Данте» // Левин Ю. И. Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М., 1998.

*Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию. М., 1990.

*Мандельштам О. Э.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

*Седакова О.* Новая лирика Райнера Мария Рильке // Седакова О. Проза. М., 2001.

*Топоров В. Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

*Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

*Эйзенштейн С. М.* Режиссура // Эйзенштейн С. М. Избр. произв.: В 6 т. Т. 4. М., 1965.

*Terras V.* The Time Philosophy of Osip Mandel'stam // The Slavonic and East European Review. 1969. № 109.

**Е. Г. Доценко**

## **АБСУРД КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ УСЛОВНОСТИ**

Понятие «абсурд» и определение «абсурдный» сегодня относятся к числу самых популярных в лексиконе целого ряда гуманитарных дисциплин. И хотя предполагается, что в «современном значении» концепция абсурда впервые появляется у С. Кьеркегора («Страх и трепет», 1843), исследование проблемы и ее истоков на каждом шагу актуализирует труды и идеи, по времени гораздо более далекие, – прежде всего античной риторики и логики, что, безусловно, объяснимо, поскольку и сам термин в европейские языки приходит из латыни (*ab* – «от», *surdus* – «глухой», *ab-surdus* – «неблагозвучный, нелепый, причудливый»).

Даже непосредственно в философии отношение к абсурду достаточно разнится при оценке с гносеологической и онтологической точек зрения; далеко

не одинаково обозначено это понятие в доктринах средневековых христианских теологов, рационалистов XVIII в. и экзистенциалистов XX в. Абсурд рассматривают в связи с логическими парадоксами как семантическую проблему (работы, посвященные языку абсурда, особенно многочисленны в структурной лингвистике), как стилевую категорию и как категорию текста.

Обращаясь к абсурду на уровне языка театрального, приходится сталкиваться как с интерпретацией более узкой (собственно принципы и художественные приемы «абсурдизации» театра), так и с предельно широкой, поскольку драматурги и режиссеры, утверждающие в театре абсурд, интуитивно или сознательно обращаются к теории и практике абсурда, как они сформировались за многие века развития европейской культуры и национальных языков.

Под абсурдом, вслед за Г. Померанцем, А. Трифоновым, мы будем понимать не «отсутствие смысла, а смысл, который неслышим» [Культурология, 1998, 8]. «Иначе говоря, абсурдное сообщение, связывая вместе явно несоединимое, намекает (хотя не описывает строго и точно), что жизнь выходит за рамки наших представлений о жизни» [Померанц, 1995, 436]. Для рационалистов, чьи взгляды в данном случае имеют особое значение, поскольку к рационалистической философии XVIII в. активно апеллирует С. Беккет, «абсурд – бездна, отделяющая правильный разумный мир сознания от беспорядочной гармонии хаоса, со всех сторон продуваемой ветрами смысла» [Культурология, 1998, 8]. Исследователи отмечают, что для классической философии на большей протяженности ее развития проблема абсурда, в сущности, не мыслилась отдельно от понятий «смысл», «разум», и абсурд соответственно воспринимался как «изнанка, оборотная сторона смысла, его превращенная форма» [Философский словарь, 2001, 719]. «Абсурд – граница формализованного мышления, без которой оно не может функционировать. Абсурд – пограничная стража разума» [Померанц, 1995, 442].

Поворотным пунктом для философии и, что, может быть, еще важнее, для литературы стала концепция экзистенциалистов, которые, собственно, и осуществляют перенос проблемы абсурда из логико-гносеологической плоскости в плоскость онтологии. Определением «абсурд» здесь подчеркивается иррациональность жизни, ее изначальная стихийность, хаотичность, лишенная смысла и, следовательно, неподвластная рациональности. А. Камю в хрестоматийной работе «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» делает акцент на абсурдности существования человека в мире и на нашем восприятии этой бессмысленности – «чувстве абсурда». Ж.-П. Сартр, «объясняя» Камю, говорит о «чувстве абсурда, то есть бессилия помыслить явления действительности при помощи человеческих понятий и слов» [Сартр, 1986, 100]. Следует, тем не менее, признать, что абсурдность «понятий и слов» выражена была уже не в экзистенциалистской, а в более поздней литературе, да и детально объяснена послесартровской научной и философской мыслью.

К очень интересным наблюдениям за абсурдным миром и «абсурдным высказыванием» приходят представители целого ряда современных школ, изучая структуру знака. По Ж. Делезу, например, «с точки зрения структуры,

смысла всегда слишком много» [Делез, 1995, 95]. «Абсурдные объекты – то же, что квадратный круг, материя без протяженности, *perpetum mobile*, гора без долины – это объекты “без места”, они вне бытия. Однако они имеют четкое и определенное положение в этом “вне”: они из “сверх-бытия” – чистые идеальные события, не реализуемые в положении вещей» [Там же, 53].

До сих пор достаточно неоднозначным остается употребление термина в сфере собственно эстетических исследований. По отношению к фактам истории искусства понятие «абсурд» часто трактуется весьма (если не сказать – излишне) расширительно, что можно, пожалуй, в последнее время считать своеобразной тенденцией утверждения «модных» терминов. Абсурд как характеристика литературного явления впервые (хотя об «абсурдном творчестве» говорил и сам А. Камю, имея в виду творчество «абсурдного человека», т. е., по сути, размышляя о глобальной роли искусства в абсурдном мире: «...абсурдное произведение иллюстрирует отказ мышления от престижа, смиренное согласие быть сознанием, творящим лишь видимость, набрасывающим покрывало образов на то, что лишено разумного основания» [Камю, 1990, 291]) был, как известно, использован именно по отношению к театру. Причем введенный Мартином Эеслином термин «театр абсурда» (*The Theatre of the Absurd*, 1961) и сегодня признается далеко не всей критикой, пишущей об «эеслиновских авторах» – С. Беккете, Э. Ионеско, Ж. Жене, Г. Пинтере, С. Мрожеке. Зато круг абсурдистов значительно расширился за счет сопредельных, предшествующих или же наследующих традицию литературных феноменов, и абсурдной оказалось возможным называть не только драму, но прозу и лирику; считается, что речь должна идти именно о литературе абсурда. Проще всего вопрос решился как раз с «наследниками»: младшие современники Беккета и Ионеско самой эволюцией своего творчества доказали и возможности переработки принципов абсурдизма, и выход к новому качеству.

Что касается литературы, опережающей появление классического театра абсурда середины прошлого столетия, то, поскольку все новые и новые имена «предшественников» постоянно включаются в список, есть необходимость обратиться к конкретным исследованиям, дабы составить четкое представление о процессе «абсурдизации» литературы. Речь чаще всего идет о первой половине XX в. (и в отечественном литературоведении – прежде всего о русской литературе), хотя встречаются и выходы в более давние эпохи.

Например, в работе В. Воронина «Законы фантазии и абсурда в художественном тексте» под определение абсурда подводится творчество Дж. Оруэлла, О. Хаксли, Л. Леонова, Е. Замятина. «Теория литературы абсурда» Е. Ключева («...исследование это ни в коем случае не является историко-литературным: читателю предлагается однозначно теоретико-литературное исследование» [Ключев, 2000, 3]) строится на материале «произведений основоположников литературного нонсенса Э. Лира и Л. Кэрролла. В работе вводится понятие «английского классического абсурда» [Там же]. Интересно, что в известной книге Жюль Делеза «Логика смысла» в качестве литературного образца тоже рассматривается «Алиса в стране чудес», но понятия «нонсенс» и «абсурд» здесь сопрягаются и разводятся последователь-

но, например: «Двум фигурам нонсенса соответствуют две формы абсурда. Эти формы определяются как “лишенные сигнификации” и приводящие к парадоксам» [Делез, 1995, 92]. При сопоставлении со «смыслом» нонсенс и абсурд кажутся близкими понятиями, но, вероятно, их действительно не стоит смешивать ни при синхронном изучении, ни в диахронии. «У нонсенса, – поясняет Делез, – нет какого-то специфического смысла, но он противоположен отсутствию смысла, а не самому смыслу, который он производит в избытке» [Там же, 95].

Целый ряд солидных исследований посвящен феномену русского абсурда. В. В. Эйдинова в статье «“Антидиалогизм” как стилевой принцип русской литературы абсурда 1920-х – начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики)» анализирует на примере творчества Л. Добычина, А. Белого, А. Платонова «в высшей мере характерную для русской авангардной прозы 20-х – начала 30-х годов поэтику абсурда (поэтику “разломов”, “разъятый” и одновременно – “мнимостей”, “кажимостей” и “пустот”)» [Эйдинова, 1994, 12]. Абсурд в данном случае изучается как стилевая доминанта, во многом определяющая специфику отечественной литературы на данном этапе ее развития.

Автор монографии «Поэтика абсурда» О. Чернорицкая в своей статье «Трансформация тел и сюжетов: физиология перехода в поэтике абсурда» дает феномену определение: «поэтика абсурда – это психофизиологически обусловленный переход метафоры в абсурдную реальность» [Чернорицкая, 2002, 296], а также рассматривает характерное для литературы подобного типа «профанное сознание» героя и сюжетообразующие идеи, построенные на парадоксальных конструкциях. Для эстетического при таком подходе к предмету исследования вообще характерна тяга к абсурду: «Основным абсурдоносителем с мифологически-религиозной точки зрения считается эстетическое как таковое, то есть красивое, завораживающее, заставляющее человека забыть, оторваться от житейских волнений и уйти в сферу запредельного, туда, где не действуют земные законы» [Там же, 303]. При этом О. Чернорицкая исследует абсурд не только у Ф. Кафки, Владимира Сорокина, Татьяны Толстой (весьма убедительно), но и, например, в «Фаусте» Гете («Миф Гете абсурдостремителен уже в силу того, что организующим центром его является Мефистофель» [Там же, 302]).

Жан-Филипп Жаккар, французский исследователь творчества обэриутов, в работе «Даниил Хармс: театр абсурда, реальный театр» сопоставляет пьесы Д. Хармса «Елизавета Бам» и Э. Ионеско «Лысая певица». Как явления одного ряда исследует творчество Беккета и Хармса Д. Токарев в своей монографии «Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета»: «Беккет придавал той реальности, которую он описывал в своих текстах, особый смысл: не называя ее абсурдной, он, тем не менее, вплотную подошел к абсурду бытия как некой абсолютной реальности, в которой исчезает всякое противопоставление человека и мира, противопоставление, служившее основой философии экзистенциалистов. Именно в подобной абсолютизации абсурда, понятого не как нечто нелепое и странное, а

как самодостаточность “бытия-в-себе”, Беккет близок Хармсу 1930-х годов» [Токарев, 2002, 9].

Можно заключить – и в этом трудно не согласиться с большинством вышеперечисленных исследователей, – что абсурд наиболее полно утверждает себя в поэтике и эстетике модернизма и, таким образом, органично соотносится с другими явлениями модернистского ряда. Для того чтобы абсурд с уровня логических или бытийных парадоксов, нашедших отражение в произведении, перешел в характеристику художественной системы, должно было сформироваться принципиальное новое («постницшеанское») отношение к искусству (тексту) и к миру, не предполагающему причинно-следственных связей между событиями и предметами. В таком случае рассмотрение в качестве «абсурдных авторов» И. В. Гете или Л. Леонова оказывается, в свою очередь, парадоксальным.

Однако и по отношению к модернизму абсурд вряд ли является категорией статичной. Значимым при этом оказывается разграничение модернизма и авангардизма, эволюция самого модернизма от стадии ранней («высокой») к поздним достижениям середины и даже второй половины XX в. Пользуясь определением «авангардное искусство» В. Руднева, для которого авангардизм агрессивен, а модернизм элитарен [см.: Руднев, 1997, 6], позволительно функционально различать авангардный и собственно модернистский абсурд. Для авангарда абсурд – средство эпатировать публику, агрессивно продемонстрировать алогичность мира и сознания. Не подвергая сомнению существование русского абсурда, хотелось бы предположить, что он во многом был вызван к жизни именно авангардными устремлениями.

Модернизмом абсурд задействован и как онтологическая, и как гносеологическая характеристика, и в этом плане он является одной из основных (и основополагающих) особенностей модернистского мировидения, однако само стремление писателя-модерниста выразить абсурд всеми доступными ему художественными средствами существенно варьируется в модернизме – в зависимости как от набора этих художественных средств, так и от авторских интенций. Разработка философии экзистенциализма стала ключевым моментом в развитии модернизма, и нельзя еще раз не отметить закономерности утверждения абсурда экзистенциалистами в качестве одного из важнейших понятий. Вне зависимости от своих связей с экзистенциализмом, от восприятия концепта «абсурд» именно в версии Камю («абсурдно столкновение между иррациональностью и иступленным желанием ясности», «абсурд не в человеке и не в мире, но в их совместном присутствии» [Камю, 1990, 236, 242]) и, тем менее, вне зависимости от идентификации собственного творчества в качестве абсурдистского, поздние модернисты – будь то С. Беккет, А. Роб-Грийе или Г. Грасс – создавали свои произведения в условиях нового культурного пространства, не только «постницшеанского», но и постэкзистенциалистского.

Авангардная раннемодернистская драма, если проследить принципы воплощения абсурда в театре, при всей своей эпатажности и стремлении к броскому (казалось бы, обязывающим к поведенческой «театральности»),

весьма проблематична в плане выработки нового театрального языка. Можно сказать, что этот театр настолько радикален, что в своей борьбе с традициями и «реалистической» конвенциональностью в очень малой степени склонен адаптировать свое новаторство даже не к условностям, а к условиям сцены.

Подобный эксперимент имел место еще в восьмидесятые годы XIX в. в «трагифарсовом цикле “патофизических” пьесок о короле Убю» [Вахрушев, 1992, 236] А. Жарри, декларирующих новаторское обращение с комической и трагикомической традициями европейской культуры. Но созданный Альфредом Жарри «Убю король», «школьный фарс – драматургическая вырезка из лицейского ироикомиического эпоса» [Косиков, 2002, 481], изначально рассчитан не на драматический, а на кукольный театр, что предполагает соответственно соблюдение очень специфических требований театральной условности. Простор для телесного эксперимента здесь шире, поскольку задействованы «тела» кукол, а не живых актеров, а поиск алогичных совмещений несовместимого, напротив, ничем не затруднен. «Трансформация тел», о которой говорит О. Чернорицкая, воспринимается буквально, и натуралистический элемент «снижения», телесного распада оказывается вполне доступным и, нельзя не отметить, действительно смешным.

Что касается эксперимента в драме и театре уже непосредственно XX в., то безусловной удачей первой половины театрального столетия был театр экспрессионистский, но открытия этого модернистского течения во многом вдохновили, как это ни парадоксально, из крупнейших драматических авторов, разработавших свою театральную концепцию и конвенцию, Б. Брехта, а не Беккета.

Сюрреалистическая же идея, несмотря на близость многих ее аспектов более позднему абсурдизму, своего театра практически не породила. Более того, попытка вынести сюрреалистическую образность на сцену наталкивается на вполне обоснованную и «традиционную» театральную условность. Стремление к физиологическому, телесно значимому абсурду и здесь вполне закономерно: «Не став натуралистической, не “натурализовавшись”, идея не может работать как метонимия, а в своем метафорическом (без причинно-следственных отношений между элементами) виде она не может содержать в себе абсурд, даже если построена на парадоксальных конструкциях» [Чернорицкая, 2002, 299]. Однако, например, изображение фрагментов расчлененных тел на сцене («сверху начинает падать поток живых частей тела: ног, рук, волос, масок, колоннад, портиков, храмов, завитушек» [Арто, 1994, 143]) требует либо использования муляжей и тех же кукол (сюрреалисты клялись в верности Жарри), либо отказа от искусства как такового. Видимо, не случайно даже столь влиятельная теория, как «театр жестокости» А. Арто, не была сколь-либо полно реализована ее создателем на практике.

Поэтика и эстетика абсурда, постепенно утверждая себя в литературе, так же не сразу вырабатывают новую форму или новую фазу театральной условности для западного театра XX в.

Драматургия Беккета (как, впрочем, и Ионеско, и Пинтера, и В. Гавела) строго театральна. При всей своей самодостаточности, литературный текст

всегда ориентирован на сценическое воплощение и предполагает наличие «видимого», визуального абсурда даже при чтении произведения. Беккет настаивает не на однозначной рецепции, а на завершенности, цельнооформленности созданной автором картины мира; этим, в частности, объясняются его тщательные переработки собственных пьес при переводе (с французского языка на английский и наоборот) и, можно сказать, авторитарный режиссерский стиль при постановке спектаклей: драматург всегда знает, как его пьесы должны выглядеть в театре. Тема «Беккет как режиссер» является совершенно самостоятельной и в данном случае не связана с предметом исследования. Но и собственно драматические работы ирландско-французского автора свидетельствуют о разработке нового театрального языка, настолько оригинального и вместе с тем органичного самой природе театра, что сегодня многие последователи Беккета уже не ощущают на себе прямого влияния, а усваивают «традицию абсурда» на уровне отдельных приемов или принципов.

Требуемая оговоркой и сама проблема условности, театральных конвенций. Для отечественного литературоведения новаторская, антииллюзионистская направленность пьес Сэмюэла Беккета означает и предельно высокий модус условности. Тем любопытнее точка зрения, десятилетиями разрабатывавшаяся в западном литературоведении, о принципиально неконвенциональном характере беккетовской и вообще авангардистской драматургии. Речь, очевидно, идет о расхождении понятий.

Для западных литературоведения и критики, включая театральную, конвенционально, условно в искусстве то, что стремится выдать себя за реальность. Само понятие «конвенциональное» практически совпадает с определением «традиционное» и довольно долго было связано и, судя по некоторым работам, прочно связано и сегодня с искусством реалистическим, если «реализм» в свою очередь понимается как синоним «правдоподобия», стремления максимально достоверно уподоблять себя «действительности». Авангардная и столь же далекая от «правды жизни» театральная парадигма изначально считалась антиконвенциональной. Впрочем, и «конвенции», и «условности» исторически изменчивы в качестве феноменов и концептов. И сегодня большинство исследователей сходятся в том, что исходная условность театрального и драматического искусства не противоречит выработке все новых и новых правил, опровергающих предыдущие, «классические».

Как это бывало уже не раз в истории литературы, новый феномен кажется антиконвенциональным, потому что не соответствует выработанным конвенциям. О новой условности театра абсурда М. Эсслин говорил в начале 1960-х гг.: «Эти пьесы, которые столь часто отвергаются как нонсенс или мистификация, являются частью новой – и все еще развивающейся – сценической конвенции. Неизбежно пьесы, написанные по новым правилам, кажутся дерзким и возмутительным вызовом, если судить о них по чужим стандартам и критериям» [Esslin, 1964, 15].

Новая конвенция, утвержденная абсурдистами, во многом использовала богатый арсенал художественных средств, накопленных европейской лите-

ратурой. М. Эсслин видит предшественников театрального абсурдизма в древней фарсовой стихии и выстраивает линию «праабсурда», начиная от комических жанров античности и «чуть ли не всей вообще народной традиции» [Коренева, 2002, 485]. Но речь шла именно о предшественниках театра абсурда, как отдаленных по времени, так и достаточно близких. К традициям комического абсурдисты обращаются весьма активно, и в этом смысле, безусловно, важен разговор о художественных средствах, свойственных поэтике абсурдизма, – новаторских или, напротив, связывающих ее с комическим каноном, – и о самом абсурде как приеме, близком гротеску, фантастике, парадоксу, но имеющему свою специфику. Очевидно, что абсурд как прием не является открытием культуры XX в. Тем важнее попытки его идентификации как самостоятельного феномена. М. Тлостанова, например, предлагает разграничивать абсурд и гротеск, хотя «связь гротеска как особого типа образности, системы художественных средств, в определенной мере мироощущения, с абсурдом – категорией более широкой, не сводимой к эстетическим и стилевым признакам, достаточно неоднозначна» [Тлостанова, 2002, 424]. Алогизм у данного автора справедливо выступает не как синоним абсурдного, а «как один из неперменных атрибутов гротескного... формальное, словесное, прикладное проявление более широкой тенденции к абсурду» [Там же, 426].

Условность театра абсурда формируется с помощью не только соответствующего (одноименного) приема, но также пограничных ему гротеска и фантастики (гротеск, думается, более характерен для творчества Ионеско, а не Беккета). Для того чтобы абсурд перестал быть средством и начал существовать как особая конвенция, набор определенных правил и художественных средств, должны быть задействованы все параметры драмы. Прежде всего, имеет место особое отношение к слову, не способному – и это далеко не всегда вызывает смех – выразить ни мира, ни состояния души. Эпистемологическая неполнота слова в мире абсурда сталкивается с его структурной «перегруженностью смыслами», которые практически «не слышимы» ни самому говорящему, ни собеседнику («диалог вне партнера»), ни зрителю, но смыслы эти существуют и напоминают о себе игрой словесными коннотациями, с помощью аллюзий и метатеатра. Языковой эксперимент в данном случае можно считать первичным, но театр – это тоже язык, и отход от «языковой нормы» здесь осуществляется многими путями. Так, визуальные метафоры, а особенно значимы среди них метафоры «телесного ряда», заполняют пространство сцены, формируют его и, в свою очередь оказавшись «перегруженными», утрачивают смысл, перестают быть метафорами. Аналогично задействованы в драме абсурда свет, мимика, жест; характерно, что эти элементы демонстрируют подчеркнутую несогласованность со словом, речью персонажа.

Подобному театру понадобился новый герой – личность столь же распавшаяся (у Беккета «распадается») и тело персонажа, но иначе, чем у Жарри или Арто), как и речь в антидраме. Абсурдная конвенциональность включает в себя редукцию, т. е. сокращение основных традиционных параметров и од-



новременно смыслоносителей в драме – сюжета, характеров, диалога, пространства, протяженности. И, наконец, все составляющие пьесы не только конфликтуют друг с другом, но вызывают «несогласие» зрителей, когда слышимое и видимое на сцене не складывается в единый образ или систему образов. Театр, таким образом, провоцирует зрителя на восприятие происходящего в качестве абсурда<sup>1</sup>.

Соотношение трагического и комического в драматургии абсурда варьируется больше, чем можно изначально предположить, так же как различны и сами вариации на тему комического (в зависимости, кстати, и от национальных традиций, к которым вольно или невольно обращается драматург). Но и вышеперечисленные элементы условности могут выступать в произведениях в разных сочетаниях: «классикой абсурда» совершенно не обязательно стали пьесы, являющиеся радикальной точкой эксперимента, а, может быть, напротив, именно те, что, разрушая старую конвенцию, еще сохраняют с ней связь, указывая на следы разрушения. Абсурдистская условность творится из рутины («В ожидании Годо» Беккета, «Лысая певица» Ионеско), но в результате продуцируется радикально новая театральная система, конвенция, требующая своей терминологии, будь то поздний модернизм или постмодернизм, театр абсурда или антитеатр, позволим себе еще добавить – зрелый абсурдизм.

Для Беккета переход от классического модернизма к позднему, от Джойса к Беккету – это его собственная творческая эволюция, движение от ранней прозы, не столько подражательной, сколько преодолевающей канон, к прозе 1940–1950-х гг., «собственно беккетовской», ровесницей которой и стала драматургия.

Правила игры в театре Беккета логично изучать на примере пьесы с показательным названием «Конец игры» (1956). Принципы, заданные этим программным произведением, на правах эстетики распространяются не на одну только пьесу и позволяют говорить об условности театра С. Беккета – в терминах шахматных или философских. «Шахматное» распределение сил на данной сценической площадке затрагивает и героев, и действие в пьесе, однако перевод названия с французского («Fin de Partie», английская версия – «Endgame») как «Конец игры» кажется более корректным, чем «Эндшпиль». Шахматная семантика (сфера функционирования понятия «эндшпиль» в русском языке очень узка и конкретна) не исчерпывает всего богатства смыслов произведения и его заглавия, а однозначность в толковании этой пьесы недопустима. Считается, что Беккету не нравилось, например, когда апокалиптический мир «Конца игры» обретал на сцене конкретные черты эпохи «холодной» или ожидания атомной войны [см.: Kalb, 1989]. «Эндшпиль» не переда-

---

<sup>1</sup> Два последних термина – «редукция» и «несогласие» – являются оппозиционными по отношению к понятию «абсурд». Определение «театр абсурда» – самое распространенное и «аргументированное» в нашей науке, доказавшее свою жизнеспособность, но не единственное для атрибуции драматургии С. Беккета и ряда его современников. Б. Мэйбери называет тот же феномен «театром разлада» [см.: Mauberry, 1989], Ф. Дозрты – театром страдания [см.: Doherty, 1971], Г. Хаук успешно применяет для анализа беккетовского театра понятие «редукция» [см.: Hauck, 1992].

ет ассоциаций, связанных с глобальной катастрофой, с концом света. Название «Конец игры» предпочтительнее и потому, что в игру – по-русски, как и по-французски, по-английски или по-немецки, – включаются обе части словосочетания. По мнению Э. Кеннеди, идея «окончания» настолько же значима для этой пьесы, как «ожидание» для «Годо»: «окончание – театральная метафора, которая не только возникает, но и последовательно проигрывается в пьесе» [Kennedy, 1989, 48].

«Конец игры» – это тема апокалипсиса, развиваемая за счет мотивов слепоты и болезни, инвалидности, смерти, расставания и безысходности, но и конец всех игр, включая театральные постановки. Гарольд Блум не случайно рассматривает именно эту пьесу как конец всего «западного канона» (или игру в конец канона) [см. об этом: Bloom, 1994, 493–514]. Но поскольку – очень по-беккетовски – произведение представляет собой бесконечное движение к концу, новый, «абсурдный», канон продолжает разрабатываться писателем.

«Конец игры» – более мрачное произведение, чем «В ожидании Годо», сам писатель называл пьесу «трудной и эллиптической», а по сравнению с предшествующей – «более жестокой» [Beckett, 1984, 107]. В ней очень мало смеха (хотя «Нет ничего смешнее горя» [Беккет, 1999, 132]), и она уже начинается с констатации или предчувствия катастрофы:

К л о в (*застывший взгляд, тусклый голос*). ...Конец, конец... скоро конец... наверно, скоро конец [Там же, 123].

«Конец игры» прекрасно иллюстрирует сложный конгломерат беккетовских философских взглядов, частично выводимых из (но не сводимых к) философии Р. Декарта, А. Шопенгауэра, экзистенциализма (список можно продолжить). Вслед за Шопенгауэром, Беккет полагает, что подлинным источником любого страдания в жизни человека является само существование, а единственный грех – быть рожденным. Заимствованный у Декарта дуализм обеспечивает раздельное бытие для тела и духа героев Беккета: сознание персонажа ни в коей мере не связано с телесными проблемами и проявлениями. И, наконец, само понятие «абсурд» в его современных трактовках конгениально беккетовскому видению человека и мира.

Однако по отношению к «Концу игры» можно говорить не о вербальном озвучивании этих идей, а об их театральном преломлении, существующем на уровне визуального ряда и шокирующем зрителя. Хамм – протагонист пьесы и шахматный король вновь необитаемого пространства, поскольку они с Кловом-Калибаном – последние фигуры на этой доске. Герой слеп и, кроме того, не может стоять и в течение всей пьесы не покидает инвалидного кресла, а единственный здесь способный самостоятельно перемещаться персонаж – Клов – не может сидеть; обезноженные (велосипедный инцидент) Нагг и Нелл доживают свои дни в мусорных баках. Разложение, низвержение и, наконец, элиминация тела героя становятся по мере эволюции драматургии абсурда все более ощутимыми и воспринимаемыми буквально на глаз. Однако и душа, освободившись от материального, не спешит устремляться к небесам, скорее

речь идет о движении к себе внутрь, где тоже не может быть ничего, кроме множества неслышимых смыслов, к глубинному собственному абсурду.

С точки зрения жанрового поиска в пьесе меньше фарсового и больше трагического. Исследователи считают возможным говорить в данном случае о современной трагедии, несмотря на отсутствие в произведении трагедийного сюжета и, что важнее, катарсиса. Трагедия, хотя и иначе, чем фарс, может быть названа жанром с повышенной планкой условности, и о «конвенциональной» трагедии – античной, ренессансной и даже классицистической – вообще вряд ли правильно вести речь: великие трагедии – товар штучный. Обращение к трагедии в «Конце игры» явно не ограничивается возможностями пародии. Трагическое как таковое подвергается не редукции, а сжатию, компрессии. Одноактная пьеса Беккета может быть сопоставлена, как отмечает Кеннеди, с «финальным действием трагедии традиционной» [Kennedy, 1989, 61], причем в этом заключительном (конец игры) акте не только вся трагедия безнадежно и бесконечно умирающего мира, но и едва ли не все трагедии мировой литературы. С героями произведения связаны непрозрачные аллюзии на целый ряд знаменитых трагических протагонистов, и, пожалуй, особенно убеждает сопоставимость Хамма с царем Эдипом и королем Лиром: судьба королей бывает трагична не только в шахматах.

Характерное соотношение – пьеса о пьесе (как самостоятельный текст и как своего рода комментированное чтение предшествующих шедевров, например «Гамлета»), одновременное бытие героев «на сцене» и в качестве персонифицированных представлений о театре, – делает беккетовские характеры больше театральными, чем драматическими, в традиционном смысле. Константа их мира – театральное пространство, которое при всей его буквальной безысходности вроде бы и не должно воспринимать совершенно всерьез. Герой драмы Беккета обнаруживает способность включать в себя всех предыдущих, абсорбировать материал мирового театра, слышать и озвучивать чужие голоса, а «смысл рекомендуется искать тем, кто может» [Beckett, 1986, 476].

Современная английская, шире – англоязычная, драма воспринимает традиции театра абсурда в варианте именно беккетовском (а не Ионеско, например). И не потому, что это самая совершенная версия абсурдизма XX в. (хотя, наверное, можно считать и так). Достаточно деликатным оказывается «национальный вопрос». Беккет, как известно, создавал свои произведения на двух языках – французском и английском, в двух неидентичных вариантах: соответственно англоязычный мир имел возможность реагировать на английский «оригинал», и беккетовский текст никогда не казался традицией иностранной, к которым всегда несколько настороженно относится британский театр.

По отношению к раннему творчеству Гарольда Пинтера можно говорить и о прямом влиянии Беккета на своего младшего современника: личное знакомство драматургов состоялось в начале 1960-х гг., и Пинтер никогда не отрицал, что произведения Беккета с юности производили на него очень большое впечатление. «Сторож» («The Caretaker», 1960) Пинтера – пьеса, которая

невольно способствовала встрече драматургов в Париже, где должна была состояться ее французская премьера [см.: Cronin, 1997, 524].

Эта пьеса, по мнению М. Эсслина, напоминает беккетовский «Конец игры» финальной ситуацией произведения: один из героев, стоя у двери, собирается навсегда покинуть комнату, которая была не только местом действия, но и миром драмы [Esslin, 1992, 94]. Впрочем, отдельные сцены вызывают в памяти и «В ожидании Годо», главным образом повторяющийся разговор про неудобные ботинки, которые бродягам и Беккета, и Пинтера непременно жмут. Тот же Эсслин полагает, что и двое братьев в «Стороже» сопоставимы с парным беккетовским протагонистом: «Мик и Астон, как Диди и Гого в “Годо”, могут рассматриваться в качестве различных сторон одной индивидуальности» [Esslin, 1992, 96].

Связь с «Концом игры» представляется более прочной не столько за счет сходства отдельных мотивов и образов, сколько благодаря непредсказуемости, постоянной в своем непостоянстве модели мироздания. Бродяга Дэвис из финальной сцены «Сторожа» действительно собирается уходить, «как и Клов», но ни про того, ни про другого нельзя с уверенностью сказать, что они это сделают. Персонажи, находящиеся на сцене в обеих пьесах, друг другу не симпатичны, но уйти для них так же невыносимо, как и остаться. Бесконечность окончания, уже великолепно обыгранная Беккетом, получает новый поворот в пьесе с героями, на первый взгляд более конкретными, однако так же потерянными в себе и в мире, как и беккетовские протагонисты.

Совершенно особый – пинтеровский – стиль характеризует пьесу «Сторож» с момента открытия занавеса, и абсурд создается здесь, хотя и с учетом беккетовского опыта, иными средствами и путями. Если в финале параллель с Беккетом достаточно устойчива, то в начале пьесы, напротив, доминирует традиционная конвенциональность, обеспеченная практически неприемлемой для Беккета, но часто встречающейся у Пинтера правдоподобностью исходной ситуации. «Сторож» (как позднее знаменитое «Возвращение домой») открывается подчеркнуто достоверной сценой, не претендующей, казалось бы, на повышенную меру условности, а основной уровень конфликта можно обозначить как социально-психологический. В комнату, не очень уютную, но все же имеющую вид жилого помещения, буквально заваленную всевозможными предметами бытового обихода, ее хозяин Астон приводит в качестве своего гостя бродягу Дэвиса. Слово и действие пока кажутся абсолютно адекватными друг другу. Каждый из персонажей рассказывает свою «историю»: Дэвис – о своих неудачах в поиске работы и места жительства, Астон – о планах по переустройству этой комнаты и всего дома. Каждой вещи из груды старого хлама, собранного в квартире, находится правдоподобное объяснение.

Абсурдная ситуация возникает в пьесе, как «при столкновении двух логических систем, основанных на непримиримых постулатах» [Померанц, 1995, 436]. Прежде всего резко обманываются ожидания зрителей и героя. Дэвис полагал, что встретил доброго человека, который поможет ему найти жилье и работу, мы же настроились на психологический конфликт, на правдивость

бытовых деталей, достоверность характеров и выверенную дозу театральной условности. Тем сильнее шок от совершенно иного поворота событий, когда наутро у комнаты обнаруживается новый владелец, и с появлением Мика поведенческие и драматические стандарты оказываются принципиально перевернуты, даже вещи начинают толковаться иначе. Разными системами в данном случае оказываются конвенции: идет столкновение старой и новой условности – традиционной психологической драмы и драматургии абсурда, где каждое приближение к смыслу должно подчеркивать отсутствие такового и вместе с тем парадоксально неистребимое желание найти истину, понимание и справедливость.

Сами персонажи демонстрируют различную степень «абсурдности человека» (в формулировке Камю). При всей своей неприглядности старый бомж Дэвис – самый прозрачный персонаж, даже его хитрость бесхитростна: в своих поступках он руководствуется собственной корыстью, всегда готов предать одного «покровителя» ради другого, сулящего большую выгоду, проявляет неблагодарность к пожалевшему его Астону, и крушение планов героя вряд ли вызывает сочувствие зрительного зала.

Однако говорить, что в финале «торжествует добро», означало бы судить пьесу не по тем законам, по которым она создана. Все остальные персонажи, сценические и внесценические, страдают ярко выраженным протезизмом и сами не позволяют себе доверять. Мик, самый «пинтеровский» персонаж в этом произведении, опережает появление подобных героев «Возвращения домой». Немотивированная жестокость, ложь – и в то же время страсть к изложению (или сочинению) всевозможных историй и нежность по отношению к брату. Ключевая реплика Мика, обвиняющего Дэвиса во всех грехах, больше подходит ему самому:

Мик. Странный ты человек. <...> Что ты ни скажешь, ничему нельзя верить. Каждое твое слово можно истолковать и так и эдак. И почти всегда врешь. Вспыльчивый, неуравновешенный, никогда не угадаешь, чего от тебя ожидать [Пинтер, 1988, 72].

Считается, что с эволюцией творчества Пинтера можно говорить об отходе драматурга от традиций абсурда. Вероятно, это не совсем так. Абсурдные ситуации, как это ни странно, тоже проявляют способность становится штампом, утрачивать ауру своей принципиальной неразрешимости. По мнению Г. Померанца, абсурд такого рода «может быть понят формализованным мышлением, если оно изменит свои постулаты, создаст более тонкие операционные правила и т. п.» Другими словами, для создания «настоящего» абсурда необходимо вновь и вновь разрушать границы привычного, выходить за пределы «смысла», даже если в таком качестве уже воспринимается мифологема абсурда («нонсенс» в этом плане, очевидно, более стабилен).

Так, английские драматурги-шестидесятники П. Барнз, Э. Бонд, К. Черчилл не только задействуют абсурд как набор приемов, помогающих создать сатирическую картину мира, но и развивают абсурдный дискурс, создавая новые жанровые разновидности фарса, включая «фарс исторический». Не-

правомерно утверждать, что исторические параллели драматурги используют, чтобы доказать абсурдность современного существования. Но «великие идеи», как их называет Питер Барнз, сплошь и рядом демонстрируют свою автономность, независимость от мира людей и вещей и, как результат, не имеют ни практического, ни «великого» смысла. «Я начинаю думать, – говорит П. Барнз в предисловии к одной из своих пьес 1990-х гг., – что все великие идеи о Боге, вере, свободе воли – лишь увлекательные игры, но не истина в последней инстанции, которой вы, возможно, должны себя подчинить, ради которой жить или умереть. Особенно когда, похоже, они не встречают никакого отклика в бездушном универсуме» [Barnes, 1993, 221].

Абсурдность идей Барнз вскрывает активнее всего в связи с вопросами богословского характера, тем более что «отсутствие смысла» в христианской вере еще со времен Тертуллиана вряд ли может считаться дискредитацией религии. Пьесы современного английского драматурга не являются ни религиозными, ни антирелигиозными. Скорее, мысль драматурга функционирует в иной плоскости; его интересует человек и бытие человека в мире, но для оформления своей концепции личности Барнзу нужны зрелищные театральные образы, и в таком качестве на сцену выводятся далекие от нас эпохи, исторические личности и символы, увековеченные христианством.

Пьесу «Одержимый» («The Bewitched», 1974) можно было бы назвать фарсом об испанской инквизиции. Причем акции института подавления даже не аргументируются интересами церкви: разнообразие пыток, публичные казни, аутодафе преподносятся как развлечение; изнемогающая от бессилия (во всех смыслах) власть требует постоянно обновляющейся, возбуждающей атмосферы. Показательно театральной предстает в пьесе охота на ведьм, заколдовавших Карлоса, отсюда и название «исторической драмы» с изгнанием бесов. Произведение вообще изобилует визуализированными словесными идиомами, очень зрелищной должна быть, например, прилюдная (включая особ королевской крови) стирка грязного белья.

Мощной театральной метафорой является образ болезни. В «Одержимом» физически нездоровый герой обладает всей полнотой власти (речь идет об испанском монархе Карлосе II, последнем из Габсбургов), а вся королевская рать не желает брать на себя ответственности за судьбу государства и расплачивается жизнью за неумение быть свободными. На сцену выведено множество калек, болезнь Карлоса как бы распространяется, и, если в начале пьесы уродцами можно назвать лишь короля и королевского карлика, по ходу действия и охоты на ведьм пытками калечат едва ли не всех героев. А после смерти болезненного, не оставившего прямых наследников монарха на испанский трон восходит новый уродец, хотя и иных – французских – кровей: здоровой власти, очевидно, не существует на земле. Безумие и зло, бесконечно творящееся в мире, позволяет предположить, что «правды нет и выше».

Как фиксация онтологических закономерностей последний тезис новизной, конечно, не отличается, но его оформление в пьесе, яркой, зрелищной и убедительной, заслуживает внимания. Абсурд в драматургии конца второго тысячелетия тяготеет к некоторому академизму: это сложившийся эстетичес-

кий норматив, на равных состязющийся с законами, утвердившимися в другие эпохи. В наиболее чистом виде театр абсурда был презентацией особого мира – одновременно комического, грустного и парадоксального, но автономного, существующего благодаря сцене и не претендующего на отражение неких внеположных по отношению к театру аналогов. Сегодня абсурд по-прежнему работает как серия приемов, часть теперь уже «традиционной театральной условности». Перестав казаться революционным, театр абсурда стал классикой, которая успешно доказала правомерность установки на принципиальную и акцентированную условность.

---

*Арто А.* Струя Крови / Пер. с фр. С. Исаева // Антология французского сюрреализма, 20-е годы М., 1994.

*Беккет С.* Эндшпиль / Пер. Е. Суриц // Беккет С. Театр: Пьесы. СПб., 1999.

*Вахрушев В.* Логика абсурда, или Абсурд логики // Новый мир. 1992. № 7. С. 235–237.

*Воронин В. С.* Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. Волгоград, 1999.

*Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995.

*Дюшен И.* Театр парадокса // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие). М., 1991. С. 5–21.

*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр: Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // Театр. 1991. № 11. С. 18–26.

*Камю А.* Миф о Сизифе: Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1990. С. 221–318.

*Клюев Е. В.* Теория литературы абсурда. М., 2000.

*Коренева М. М.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. М., 2002. С. 477–507.

*Косиков Г. К.* Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри // Жарри А. «Убю король» и другие произведения. М., 2002. С. 473–497.

Культурология, XX век: Энциклопедия. Т. 1. СПб., 1998.

*Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1993.

*Пинтер Г.* «Сторож» и другие драмы / Пер. с англ. А. Дорошевича. М., 1988.

*Померанц Г. С.* Язык абсурда // Выход из транса. М., 1995. С. 435–480.

*Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997.

*Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 92–107.

*Тлостанова М. В.* Гротеск в литературах Запада XX века / М. В. Тлостанова // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. М., 2002. С. 408–439.

*Токарев Д. В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.

Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. 7-е изд., перераб. и доп. М., 2001.

*Чернорицкая О.* Трансформация тел и сюжетов: Физиология перехода в поэтике абсурда // Новое лит. обозрение. 2002. № 56. С. 296–309.

*Эйдинова В. В.* «Антидиалогизм» как стилевой принцип русской литературы абсурда 1920-х – начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил: Силевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 7–23.

*Barnes P.* Plays: One (The Ruling Class, Leonardo's Last Supper, Noonday Demons, The Bewitched, Laughter! Barnes' People). L., 1989.

*Barnes P.* Plays: Two (Red Noses, The Spirit of Man, Nobody Here but Us Chickens, Sunsets and Glories, Bye Bye Columbus). L., 1993.

*Beckett S.* The Complete Dramatic Works. L.; Boston, 1986.

- Beckett S.* Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment / Ed. by Ruby Cohn. N. Y., 1984.
- Bloom H.* The Western Canon: The Books and School of the Ages. N. Y.; San Diego; L., 1994.
- Cronin A.* Samuel Beckett: The Last Modernist. N. Y., 1997.
- Doherty Fr.* Samuel Beckett. L., 1971.
- Esslin M.* Pinter the Playwright. L., 1992.
- Esslin M.* The Theatre of the Absurd. L., 1964.
- Hauck G.* Reductionism in Drama and the Theatre: The case of Samuel Beckett. [Potomak; Maryland, 1992].
- Hammond B. S.* Beckett and Pinter: towards a grammar of the absurd // J. of Beckett Studies. 1979. № 4. P. 31–39.
- Innes Ch.* «The Cutting Edge of Comedy: Peter Barnes' Polemics» // New Forms of Comedy: Contemporary Drama in English 1. Trier, 1994. P. 7–22.
- Kalb J.* Beckett in Performance. Cambridge; N. Y.; N. Rochelle; Melbourne; Sydney, 1989.
- Kennedy A. K.* Samuel Beckett. Cambridge, 1989.
- Kenner H.* A Reader's Guide to Samuel Beckett. L., 1973.
- Mayberry B.* Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee and Pinter. L.; Toronto, 1989.
- Morrison K.* Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter. Chicago; L., 1983.

**А. С. Поршнева**

## **ОБРАЗ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В РОМАНЕ Э. М. РЕМАРКА «ЧЕРНЫЙ ОБЕЛИСК»**

Пространственный и культурный феномен города в мифологической перспективе возникает после изгнания человека из рая и концентрирует в себе идею собирания, обживания и освоения пространства. Город, как отмечает В. Н. Топоров, подсознательно воспринимается человеком как убежище и предстает как воплощение участка пространства, освоенного и отгороженного человеком, места, где действуют понятные и близкие человеку законы и которое именно по принципу своей «понятности», «предсказуемости» противопоставляется миру по ту сторону пространственной границы [см.: Яковлева, 1993, 49]. Город становится основной формой существования человека в культурах европейского типа и в качестве таковой репрезентируется в литературе.

В статье рассматривается репрезентация феномена города в художественном произведении на материале образа провинциального города Верденбрюка в романе Э. М. Ремарка «Черный обелиск».

Традиция избирать местом действия романного повествования маленький провинциальный город впервые получила широкое распространение в реалистической прозе XIX в. М. М. Бахтин на основании реалистической романной традиции выделяет такой тип пространственно-временной организации художественного текста, как хронотоп «провинциального городка»,