

УДК 821.133.1-2.09

DOI 10.25587/2782-6635-2024-2-19-29

Концепция «абсурдного мира» в творчестве выдающихся французских драматургов первой половины XX века. К постановке вопроса

Д. З. Гаджиева

Бакинский славянский университет, г. Баку, Азербайджан

✉ salil3@list.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству двух корифеев французской драматургии абсурда – Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско. В ней раскрыта теория абсурда Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско. В статье имеется план содержания и план выражения. Первый, главным образом, представлен бывшей советской критикой, которая, как следует из материалов работы, исходила из примата якобы дешевого и примитивного сюжета. В них сам парадокс был проанализирован как нечто чуждое большому и настоящему искусству. Второй же план – более трезвый и рациональный. Всем ходом исследования было показано, что понимать теорию абсурда Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско нельзя бесспорно, как не требующую объяснения и известных оговорок. Сами драматурги отнюдь не отказывались от логики, только искали они ее на протяжении всей своей творческой деятельности именно в антилогике. Отсюда вытекает и парадокс французских драматургов. Актуальность избранной темы складывается из нескольких проблем. Во-первых, в мировой филологической науке именно на материале драматургии двух этих писателей имеется еще немало «белых пятен», требующих дальнейших научных исследований. Во-вторых, она привлекает современных ученых необычной архитектурой. В статье выделены главные составляющие элементы этих драм. То есть, речь идет прежде всего о смешении низменного с возвышенным, комического с трагическим, делении драм двух писателей на множество разноплановых эпизодов. Заметна динамика параллельных действий в антидрамах, которые разворачиваются как побочные к основной нити сюжетного развития. Выведены определенные текстовые пласты, непосредственно базирующиеся на цитатах приведенных ученых. Дано столкновение разных точек зрения. Вместе с тем очевидно, что своим острием драмы абсурда этих писателей были направлены на современность.

Ключевые слова: театр абсурда, проблема героя, французская литература, драматургия, поиск смысла жизни, логика и антилогика, тема разобщенности.

Для цитирования: Гаджиева Д. З. Концепция «абсурдного мира» в творчестве выдающихся французских драматургов первой половины XX века. К постановке вопроса. *Вопросы национальных литератур*. 2024, № 2 (14). С. 19–29. DOI 10.25587/2782-6635-2024-2-19-29

The concept of "absurd world" in the works of outstanding French playwrights of the first half of the 20th century. Towards the statement of the question

D. Z. Gadzhieva

Baku Slavic University, Baku, Azerbaijan

✉ salil3@list.ru

Abstract. This article is devoted to the work of two luminaries of the French drama of the absurd – Samuel Beckett and Eugene Ionesco. It reveals the theory of the absurd by Samuel Beckett and Eugene Ionesco. The article has a plan of content and a plan of expression. The first one is mainly represented by former Soviet criticism, which, as follows from the materials of the work, proceeded from the primacy of an allegedly cheap and primitive plot. In them, the paradox itself was analyzed as something alien

© Гаджиева Д. З., 2024

to great and real art. The second plan is more sober and rational. Throughout the course of the study, it was shown that the theory of the absurd by Samuel Beckett and Eugene Ionesco cannot be indisputably understood as not requiring explanation and well-known reservations. The playwrights themselves did not abandon logic at all, they only sought it throughout their creative activity precisely in anti-logic. Hence the paradox of the French playwrights. The relevance of the chosen topic consists of several problems. Firstly, in the world philological science, it is on the material of the dramaturgy of these two writers that there are still many "white spots" that require further scientific research. Secondly, it attracts modern scientists with its unusual architectonics. The article highlights the main constituent elements of these dramas. That is, it was primarily about mixing the base with the sublime, the comic with the tragic, dividing the dramas of two writers into many diverse episodes. The dynamics of parallel actions in anti-dramas is noticeable, which unfold as side effects to the main thread of the plot development. Certain textual layers are derived, directly based on the quotations of the cited scientists. A clash of different points of view is given. At the same time, it is obvious that the dramas of the absurdity of these writers were aimed at modernity with their sharp edge. The relevance of the chosen topic consists of several problems. Firstly, in the world philological science, it is on the material of the dramaturgy of these two writers that there are still many "white spots" that require further scientific research. Secondly, it attracts modern scientists with its unusual architectonics. The article highlights the main constituent elements of these dramas. That is, it was primarily about mixing the base with the sublime, the comic with the tragic, dividing the dramas of two writers into many diverse episodes. The dynamics of parallel actions in anti-dramas is noticeable, which unfold as side effects to the main thread of the plot development. Certain textual layers are derived, directly based on the quotations of the cited scientists. A clash of different points of view is given. At the same time, it is obvious that the dramas of the absurdity of these writers were aimed at modernity with their sharp edge.

Keywords: theater of the absurd, problem of the hero, French literature, drama, search for the meaning of life, logic and anti-logic, theme of disunity.

For citation: Gajiyeva D. Z. The concept of "absurd world" in the works of outstanding French playwrights of the first half of the 20th century. Towards the statement of the question. *Issues of national literature*. 2024, No 2 (14). Pp. 19–29. DOI 10.25587/2782-6635-2024-2-19-29

Введение

Писатели-драматурги Сэмюэль Беккет и Эжен Ионеско, творчество которых представлено в настоящей работе, в течении многих лет были причислены зарубежной критикой к направлению, именуемому «театр абсурда» или «драма абсурда». Творчество этих авторов, определивших новый этап в развитии мировой драматургии, явилось пессимистическим ответом на факты послевоенной действительности и отражением ее противоречий, повлиявших на общественное сознание второй половины XX в. Так, интеллигенция стран Западной Европы была охвачена чувством растерянности, отчужденности, и писатели этого направления по-своему выразили это настроение.

Э. Ионеско выражает мировоззрение предельно трагическое. Его пьесы предупреждали об опасности превращения целого сообщества людей в носорогов («Носорог», 1960), об анонимных убийцах, бродящих среди нас («Бескорыстный убийца», 1957), об опасностях, постоянно окружающих нас, в реальном мире и угрожающих нам из антимира («Воздушный пешеход», 1963).

С. Беккет развивал главным образом тему человеческого одиночества. Он говорил о потребности своих героев в общении, которого они лишены. Всю жизнь они вглядываются в свой внутренний мир, пытаются соотнести его с окружающей действительностью, но выводы их безутешны, а существование бесперспективно. Такими выглядят Владимир и Эстрагон в трагикомедии «В ожидании Годо» (1952), двое бродяг из пьесы «Театр I» (1960) и многие другие.

Теория абсурда Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско

Было время, когда все это воспринималось как бред, представленный в бредовых образах. Советские исследователи называли их произведения бессмысленными. Этому способствовали объективные идеологические факторы. Литературно-критический анализ творчества драматургов был ополитизированным. Имя Эжена Ионеско, выступавшего с критикой тоталитарных режимов, прежде всего Советского Союза, оказалось под негласным запретом вплоть до конца восьмидесятых годов. Пьесы Сэмюэля Беккета не переводились, следовательно, эта тема до конца не исследована. А в эпоху перестройки оказалось, что проблемы, затронутые этими авторами, оказываются более чем актуальными.

В настоящее время представляется возможность свободно от любых догматических установок, с учетом всех негативных и позитивных сторон анализировать творчество драматургов С. Беккета и Э. Ионеско. Достаточно было бы выделить следующее. Как пишет сам Э. Ионеско: «Я ищу былой свет... в конце туннеля...» или же «...Люди ущербны, если они не задают себе вопросов о бытии...» [1]. При тщательном анализе пьес Беккета поиск смысла бытия обнаруживается на том уровне, где не действительны соблазны и поверхностные обманы жизни.

Нетрудно увидеть, в какой степени важны и своевременны вопросы, касающиеся творчества двух выдающихся писателей. Все вышесказанное свидетельствует о том, что проблема поиска смысла бытия, представленная в новых ракурсах на материале творчества драматургов Э. Ионеско и С. Беккета, выражает абсурдность человеческого удела. Они также старались понять смысл бытия, что является актуальной задачей современной филологической науки и заслуживает пристального внимания.

В настоящей статье попытаемся подойти к изучению творчества названных авторов с принципиально новых позиций. Нестандартное по форме и содержанию творчество С. Беккета и Э. Ионеско направлено на своеобразный, отличный от предшествующей литературы, поиск смысла бытия. Так, критика 1950–1970-х гг. практически не уделяла должного внимания произведениям вышеназванных драматургов, либо подчеркивала, что в их произведениях жизнь представлена якобы лишенной общественного смысла, творческих исканий, борьбы, или отмечалось, что это искусство, лишенное идеалов и человечности. Считаем эти критические высказывания однобокими, они даны с позиции той общественно-экономической формации, в которой жили авторы этих произведений.

Надо отметить, что сам феномен драмы абсурда по своим конечным параметрам представляет собой кардинальное отличие от традиционного европейского театра, в том числе от распространенных и получивших признание в XX в. таких форм, как психологический, социальный, интеллектуальный и другие. Общепринятым становится и тот факт, что в абсурдистском театре С. Беккета и Э. Ионеско парадоксы и абсурд явились не только основой содержания, но и художественной формой спектакля, что привело к разрыву привычных связей внутри самого драматургического текста. Объектом нашего исследования являются как ранние драмы С. Беккета и Э. Ионеско, где обличается абсурдность устаревших общественных связей с элементами фантазии в творчестве автора, так и поздний период, где доминирующей темой является трагическое безразличие людей, появляются элементы иносказательной антифашистской сатиры.

В творчестве С. Беккета можно выделить ранний период, который носит подчеркнуто экспериментальный характер. Художественная природа автора определена моделированием закономерностей бытия, а не отражением жизни во всей своей полноте. В 1970–80-е гг. художественный мир драматургии Беккета существенно изменяется. Комическое отходит на второй план, усиливается лирическое начало, появляется движение героя навстречу «другому», но оно замкнуто сферой сознания и не переходит в действие.

Хотим указать на то, что творчество С. Беккета и Э. Ионеско многогранно и еще недостаточно изучено. В зарубежном литературоведении творчество этих писателей представлено в критических статьях Ги Леклерка, Э. Триоле, Жана-Луи Барро, М. Марешаля

и мн. др. Российская критика также не обошла молчанием некоторые пьесы С. Беккета и Э. Ионеско. Среди наиболее крупных работ следует назвать монографию Т. Б. Проскурниковой «Французская антидрама», Т. К. Якимовича «Драматургия и театр современной Франции» и некоторые другие.

Газетно-журнальные статьи, правда, крайне малы по объему, фактически либо не затрагивают существа интересующего нас вопроса, либо вкратце освещают какую-либо из отдельных сторон творчества С. Беккета и Э. Ионеско. В российском литературоведении в 1960–1970-х гг. имеются некоторые статьи (в основном в журналах «Театр», «Новый мир», «Иностранная литература», «Знамя»), которые не претендуют на научность и не наполняют работы нужными фактами. Поэтому тема избранной нами работы, бесспорно, интересная и нуждается в дальнейших исследованиях.

Начнем с того, что драма абсурда имеет свою предысторию. Она не возникла, да и не могла возникнуть на пустом месте в силу тех обстоятельств, что любое литературное движение неизменно должно отражать мировоззрение определенной части людей. Современные критики, к примеру, пытаются доказать, что даже У. Шекспир в свое время приложил руку к сценическому отображению ряда идей театра абсурда. Скажем больше того: объективно Н. Гоголь и Ф. Достоевский в середине XIX в. в России, Ф. Кафка, Д. Джойс и У. Фолкнер – на Западе подготовили почву для создания абсурдистской драматургии в более поздние времена.

Главным философским стержнем указанного направления в художественной литературе явился оригинальный, нетрадиционный поиск смысла жизни в реальной действительности, то есть, «не причесанной, не приглаженной и не подсахаренной», как признавались идеологи нового течения. Оно было порождено прежде всего отчаянием, базирующимся на твердом убеждении, что современный мир в основе своей непознаваем, абсурден, а, следовательно, алогичен и в сущности непостижим.

Этапы драмы абсурда в их критическом переосмыслении можно наблюдать и в середине XX столетия. Так, А. Симон, А. Шнейдер во Франции и Германии явились авторами многих статей, в которых раскрывалась идейная сущность абсурдистской драмы. В книге «Театр абсурда» известный английский историк и исследователь сцены М. Эсслин ввел в научный и искусствovedческий обиход название «театр абсурда», тем самым, четко обозначив новое направление в литературе и искусстве.

На вопрос, заданный Э. Ионеско: откуда такой совершенно неожиданный, никем не предсказанный взрыв «театр абсурда» в пятидесятые годы? Или, может быть, он был подготовлен литературой, например, Джойсом, Кафкой?... или же, авангардом в живописи – Пикассо, Шагал, кубисты...?» – последовал достаточно точный ответ: «Даже еще раньше ... «Театр абсурда» – впрочем, этот термин придумали не мы, драматурги, а какой-то, кажется немецкий критик. Но литераторы всегда придумывают что-нибудь такое, что потом не отскребешься, вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу парадоксальным театром, точнее даже «Театром парадокса» [2, с. 15].

В очень интересной статье «Театр бесполезен, но необходим» говорится о самых главных критериях драмы абсурда, резко и безапелляционно отличающей ее практически от всех иных литературных направлений или течений на современном Западе. Абсурдисты в один голос всегда утверждали, что литература и театр, вкупе взятые, должны воспитывать, а не учить – тем более не поучать. В нем должны ставиться вопросы, а не даваться ответы и готовые рецепты на все случаи жизни. С. Беккет в частности признавался, что у него никогда не было удобных и готовых инструкций. Собственно говоря, тех же позиций придерживался и Э. Ионеско.

Театр, по их обоюдному мнению, должен будить мысль, заставляя человека задумываться над собственной жизнью, он должен обязательно беспокоить, будоражить. Все эти и другие схожие философские положения сводятся к выводу, что театр призван не мешать человеку самостоятельно приходить к тому или иному умозаключению, точнее

сказать, учить человека свободе выбора. С этих позиций мы и начинаем последовательно исследовать творчество двух единомышленников и современников – выдающихся представителей драмы абсурда С. Беккета и Э. Ионеско.

С. Беккет – это один из самых популярных и ныне признанных представителей авангардной литературы середины и последней трети XX столетия, автор многих драматургических произведений нетрадиционной направленности, лауреат Нобелевской премии (1969). Современники нередко сравнивают его творчество с лучшими прозаическими творениями английского писателя Д. Джойса, авангардиста-экспериментатора, яркого представителя так называемой литературы «потока сознания». По насыщенности слова, остроте философских выводов, а также по умению показать брэнность, тщетность и безысходность человеческого существования, С. Беккета сопоставляют с Ф. Кафкой и с ярко выраженным экзистенциалистом Ж.-П. Сартром. Этими же качествами большого писателя отличается и Э. Ионеско.

Своеобразно и субъективно отражая и развивая традиции англо-ирландской литературы «потока сознания», С. Беккет довел до максимализма некоторые теоретические философские положения Д. Джойса. Драматург, главным образом, развивает тему человеческого страдания и полного одиночества, прослеживает постепенный, но неуклонный путь деградации личности, формы физического и нравственно-этического вырождения. Нередко писатель с подмостков сцен говорит о насущных потребностях своих героев в общении, которого они практически лишены.

Литературные персонажи ряда пьес С. Беккета временами вроде и пытаются постфактум критически проанализировать свою жизнь и поступки, вглядываются в свой внутренний мир, но, как правило, обнаруживают в нем только мрачные, теневые стороны, никчемность и душевную пустоту. Налицо соотношение внутреннего психологического мира героев с окружающей действительностью, которое, как правило, оказывается абсолютно нереальным, прозрачно-иллюзорным. Авторские выводы (если таковые вообще присутствуют) неизменно безутешны, а существование выведенных в беккетовских пьесах действующих лиц чаще всего бесперспективно.

Точно такой же предстаёт и концепция «абсурдного мира» в драмах Э. Ионеско. В творчестве двух этих писателей порою граница, разделяющая вымышленных персонажей и их субъективные мнения от реально существующих, становится столь зыбкой, что сбитый с толку читатель уже не в состоянии следить за ходом сюжета, наблюдая только обрывки мало связанных между собой фраз. Надо объективно признать, что неискушенный читатель, большей частью воспитанный на реалистических традициях западноевропейской литературы, остается, как правило, шокирован сюжетом пьес Беккета и Ионеско, откровенно видя в них профанацию искусства. Отметим, что повод для таких рассуждений имеется, если учесть, что истинное искусство вызывает в человеке адекватную реакцию, чувство глубоко личное, стойкое и длительное.

Так, современный финский писатель Эрнест Ван ден Хальс в статье «И нет меры счастью и отчаянию нашему», резюмируя реакцию зрителя на массовое «потребительское искусство» и антидраму двух названных писателей в том числе, пишет: «В таких условиях искусство просто не может душевно обогатить зрителя и слушателя, развить его. Искусство теряет связь с жизнью. Языка искусства уже не слышат, произведение искусства сводится к серии правил и суждений о том, как поступать и чего ждать от жизни, а затем на этом основании его принимают или отвергают» [3, с. 241].

Из сказанного пунктиром можно было бы сделать скорый и однобокий вывод о том, что такое мрачное, пессимистическое и бесперспективное искусство, как антидрамы С. Беккета и Э. Ионеско, а также некоторых других представителей данного жанра, не только алогично, то есть, не воспринимается традиционными мерками и законами искусства, но и абсурдно. Однако, это только на первый беглый взгляд. Лучшие представители этого жанра, к каким мы прежде всего их и относим, самолично возражали

против такого истолкования пьес. Хотя, в течение долгих лет зарубежная критика безоговорочно причисляла их творчество к направлению, именуемому драма абсурда, сами драматурги, кстати сказать, это решительно отвергали.

По этому поводу Э. Ионеско писал: «Мы – я, стали показывать мир и жизнь в их реальной парадоксальности. Вернее, трагичности» [2, с.15]. И далее он же поясняет: «Разве жизнь не парадоксальна, не абсурдна с точки зрения усредненного здравого смысла? Мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом или рационалистическими выкладками. И человеку... приходится год от года все труднее, все непосильнее... Человек чаще всего и не понимает, не способен объяснить сознанием, даже всем своим чувством, всей громады обстоятельств действительности, внутри которой он живет. А стало быть, – по мнению Э. Ионеско, – он не понимает и собственной жизни, самого себя» [2, с. 15–16]. С такой позицией полностью был согласен и С. Беккет.

К этому убеждению, собственно говоря, присоединяемся и мы. Необходимо краткое пояснение. Термин «драма абсурда» – максималистский, уничижающий, практически сводящий на нет все творчество вышеназванных двух писателей. Термин «драма парадокса» более гибок, приемлем и отвечает цели и задачам настоящего исследования. Следует подчеркнуть, что это заявление Э. Ионеско, с которым, безусловно, солидаризируются вышеназванные писатели указанного направления, определяет новый этап в развитии мировой драматургии. Кредо драматурга основывается на реальных исторических событиях прошлого с ответной пессимистической реакцией французских писателей на факты послевоенной действительности, на общественное сознание второй половины XX в., пропитанное противоречивыми суждениями о новом статусе человека и реалиях настоящего бытия.

Как выясняется, большинство современных критиков-литературоведов в основном единогласно сходятся во мнении, что драма парадокса – это явление, обусловленное послевоенным развитием западноевропейской литературы. Впасть в мизантропию драматургов заставили неисчислимые народные бедствия и страдания времен Второй мировой войны, поэтому возобладало видение грядущего будущего в столь мрачных тонах – без надежд, без перспектив на лучшее мироустройство существующего порядка вещей.

Как отзвук страшной человеческой катастрофы, произошедшей в середине XX столетия, литературное направление «драма парадокса» сформировалось в первой половине 1950-х гг. Первые спектакли явились порождением атмосферы общей растерянности, неверия в осуществимость человеческих идеалов, трагического отчаяния, воцарившихся в определенных социальных кругах Франции того времени. Возник своеобразный алогизм: произведения этого направления неадекватно ответили на загадки и вопросы страждущих людей, которые познали все тяготы войны, унижение оккупации, а спустя несколько лет после окончания Второй мировой войны оказались на пороге экономического, политического и идеологического кризиса. Схожая проблема «потерянного поколения» чрезвычайно волновала Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя в немецкой и американской литературе. Однако в идеях последних не претворенные в жизнь антифашистские, демократические идеалы Соппротивления находили принципиально иное решение.

Так, литературное течение драма парадокса или драма абсурда исключало из своего поля зрения факты повышения политической активности масс, их потенциальной готовности к борьбе; герои стеной отгораживались от всего, что могло бы в какой-либо степени установить социальные контакты с другими людьми. «Бактерии отчаяния» (термин С. Беккета), порожденные убеждением, что сложный и противоречивый послевоенный мир абсурден по сути своей, а, следовательно, принципиально непознаваем и непостижим, быстро распространялись в середине 1950-х гг., оказывая некоторое влияние на единомышленников в других развитых западноевропейских странах.

Правда, как сами признавались С. Беккет и Э. Ионеско, – это влияние оказывалось опосредованным и не стойким, ибо уже в середине следующего десятилетия славу и популярность драмы абсурда затмила новая волна модернисткой направленности в послевоенном искусстве. Тем не менее, творчество указанных и некоторых других драматургов продолжало развиваться в том же ракурсе, что и в 1950-х гг. Достаточно отметить, что опыт войны породил, к примеру, в них двоих ощущение бессилия личности перед насилием тоталитарного государства.

Современный видный русский исследователь творчества писателей-абсурдистов М. Коренева, на наш взгляд, достаточно четко зафиксировала этот психологический сдвиг в осознании драматурга, явившегося одной из первопричин создания пьес с такой мрачной и пессимистической тематикой. В статье «Великолепно безумный ирландец» она пишет: «Из чудовищных катастроф, обрушившихся на человечество, писатель вывел, главным образом, основную для него закономерность бытия: враждебность ужасного современного мира человеку, индивидуальности, личности. Зафиксированная в феномене смерти, она явилась прежде всего конечным выражением незащитности человека перед могуществом неподвластных ему сил» [4, с. 7]. И далее М. Коренева пытается первопричину плавно и логично перевести в закономерное следствие. Она уточняет: «На передний план вышло в их (С. Беккета и Э. Ионеско – примеч. наше) творчестве восприятие жизни в сугубо метафизическом аспекте, где сама смерть выступает как символ фатальной обреченности человека, бессмысленности земного существования» [4, с. 7].

В настоящий момент мы коснулись вопроса, связанного с мотивами возникновения во Франции в 1950-х гг. драмы абсурда или как его называют по-другому – театр парадокса или театр абсурда, или же антидрама. Это тот социологический и философский аспект, который объединил под своим крылом как современных исследователей творчества С. Беккета и Э. Ионеско, так и критиков-литературоведов прошлых лет. Но прежде чем указать на принципиальные различия точек зрения на предмет художественных достоинств и недостатков их произведений, разводя исследователей по разные стороны баррикад, считаем необходимым вкратце остановиться на таком вопросе: кто же в действительности является главным героем драмы абсурда или, как мы условились выше театра парадокса?

От правильного выяснения этого вопроса зависят и все последующие выводы. С. Беккет и Э. Ионеско одновременно прежде всего высмеивают не только ненавистную пустоту современной жизни, но и всяческие попытки вырваться из этой удушающей атмосферы. Согласно этому драматургическому принципу, на сцену вступает и главный герой. Это чаще всего «маленький человек», но только не в пушкинском или гоголевском, то есть в нетрадиционном понимании. Напротив, он в драмах С. Беккета, Э. Ионеско и некоторых других замкнутый, отгороженный от общества, растерявший свои былые кровные связи, запутавшийся в неразрешимых вопросах социального бытия. При этом он, как правило, еще и ограниченный в умственном отношении.

Например, центральный герой многих драм обоих писателей, как правило, замучен жизненными неурядицами, заеден повседневным тягостным бытом, не приносящим ему ничего кроме страданий. В окружающем мире эта личность более замечает бессмысленность, пустоту и бесперспективность, чем рациональное начало в мироздании. Но, как это ни удивительно, герои писателей в этой беспросветной жизни объективно отличаются крайне паническим упрямством, отстраняются от очевидных истин, не понимая сути вещей, даже и не пытаются вникнуть в правду социальных конфликтов. Опутанный сетью многочисленных страхов, «маленький человек» С. Беккета, а также Э. Ионеско и некоторых других в своем безраздельном одиночестве отъединяется от всех и вся, уходит от позитивных контактов с окружением, которое, быть может, при иных, более удачливых обстоятельствах, и могли бы оказать помощь одинокому отшельнику. Как следствие этого, герой драмы абсурда не нуждается в логическом мышлении и логической фразе.

Ему достаточно нескольких отрывистых невнятных реплик или даже нечленораздельных звуковых реакций.

Любопытно, что порою это наблюдается и в сфере любовных отношений среди молодых людей. Например, если обратиться к взаимоотношениям центральных героев некоторых их драм, то несложно обнаружить, как в самом начале жизненного пути их обуревают неожиданные и страстные любовные порывы. Образно выражаясь, любовная искра порою лишь промелькнет между ними. Так что зарождающееся светлое чувство, безусловно, существует, но опирается оно на слишком зыбкую почву. Гармония существует только на начальном этапе развития любовных отношений между молодыми людьми, и держится она на нетвердой основе. По мере углубления конфликта постепенно выясняется, что истинные чувства для них закрыты, словно зашторены беспечным прожиганием молодости. Они не ступают по жизни, но именно следят, порхают по ней, словно мотыльки. Так первоначальные страстные любовные порывы почти незаметно для самих действующих лиц плавно перетекают в стадию взаимной «человеческой глухоты», не позволяющей расслышать друг друга, отозваться. По ходу повествования в их произведениях, как правило, возникает некий пограничный момент, когда чистое и откровенное взаимное общение прерывается, едва начавшись. Но, собственно, С. Беккет и Э. Ионеско и не скрывают этого. Напротив, обосновывают, что у молодежи в процессе более тесного знакомства проявляется мало общих точек соприкосновения. Подходы к обозначенной проблеме остаются схожими. Характер героев позволяет судить о том, что они формально, то есть в мечтах и надеждах тянутся к настоящей любви, следовательно, и к гармонии. Но на этом пути их вскоре поджидают серьезные потери нравственно-этического характера. Отсутствие взаимопонимания препятствует дальнейшему развитию любовных отношений. И авторы в подтексте делают однозначный вывод: если не чувствовать чужой боли, не сопереживать, то идеал утрачивает силу, а гармоничные отношения непременно разбалансируются. Причем, если и можно при желании нащупать тонкую грань любви между ними, то она все равно очень быстро рвется. Это, кстати сказать, отражается и в языке, стиле, необычных оборотах речи.

Примечательно, что этот прием как повторяющийся, непременно действующий фактор, стал камнем преткновения для критиков разных исторических периодов. Исследователи, рецензенты 1960–1970-х гг. (как российские, так и западные) в один голос называли С. Беккета, Э. Ионеско и некоторых других «террористами языка». Это предположение соответствует истине только в аспекте констатации факта, пока не будет задан вопрос: с какой целью драматург неоднократно прибегает к этому, казалось бы, абсолютно нерациональному использованию языковых средств?

Весьма обстоятельно отвечает на этот вопрос современный исследователь творчества двух писателей-абсурдистов И. Дюшен, критик-литературовед, анализирующий, в частности, языковые приемы их драматургии с современной, не политизированной точки зрения: «Неправильно было бы думать, что представители театра парадокса и прежде всего Ионеско и Беккет, на самом деле разрушают язык. Их опыт над языком чаще ограничивается каламбурами. Они не ставят под удар саму структуру национального языка. Игра со словами не является для них единственной целью. Речь в пьесах Ионеско и тем более Беккета не разрушена, а затруднена, потому что мышление их героев сбивчиво. Пародируя логику самого обычного мышления, они этого достигают не языковыми, а в основном композиционными средствами. В их пьесах существует много подтекстов, и понимать их можно и должно по-разному. Авторы стремятся к тому, чтобы у зрителя в процессе естественного восприятия пьесы одновременно возникали различные интерпретации ее ситуации» [5, с. 7].

Полностью разделяя мнение критика, мы в свою очередь хотели бы развить этот комментарий, так как он ясно представляет собой концепцию театра абсурда в этих драмах. А именно, расхождение мечты в действительности у большинства героев

С. Беккета и Э. Ионеско приводило их к постоянному ощущению глубокой скорби, «черной меланхолии», раздвоенности мышления. Это отражается и в языке персонажей. В пьесах активно демонстрируются такие несоизмеримые стилевые переключки, как повторяющиеся жесты в духе клоунады и буффонады; сцены-загадки; разные нарочито-гротескные формы; тавтологичность мышления; совмещение поэтического языка с банальностью, со сниженной лексикой; отрывистость суждений, незаконченность фраз; псевдологика доказательств; алогичность рассуждений; поток слов, направленных на парадоксальное совмещение реальных и ирреальных пластов, когда одно явление, действие причудливым образом переходит в другое и т.д.

В лучших произведениях С. Беккета и Э. Ионеско специфическая концепция держится прежде всего на том, что вся парадигма логических построений оказывается разрушенной, нагромождение лишних и часто повторяющихся фраз на первый взгляд представляют собой набор нелепостей. Но, как это ни странно и парадоксально, именно эта несообразность, менее всего соответствует писательскому фиглярству или эквилибристике слова, когда игра с повторяющимися предложениями представляется на суд зрителей исключительно ради самой игры. В действительности же, не столько вымышленные персонажи, сколько реальные люди с физическими увечьями и искаженными судьбами, отдают себе ясный отчет в том, что они живут в фантазмагорическом мире, где все нелогично обустроено, где ложь выдается за правду, а искренность человеческих поступков и побуждений оборачивается насмешкой над ними. Идея С. Беккета, на наш взгляд, и состоит в том, чтобы парадоксальную ситуацию передать столь же нелепыми, алогичными рассуждениями.

Как часто, к примеру, герой в драмах С. Беккета и Э. Ионеско показан сначала старым, а потом молодым, добродетель неожиданно переходит или превращается в порок, а тот, в свою очередь, оказывается добродетелью. Словом, положительное выдается за отрицательное. И наоборот. Вспомним также еще раз процитированные нами строки Э. Ионеско: «...разве жизнь не парадоксальна, не абсурдна с точки зрения усредненного здравого смысла?» Бросающиеся в глаза противоречивости жизни в этом перевернутом мире невозможно восстановить прямой логикой и рационалистическими выкладками.

Быть может, это положение и представляется спорным сугубо с точки зрения современного искусства вообще, но языковая система драматургов в действии – это, несомненно, часть их философии. Эта философия прошла длительный путь своего эволюционного развития; родившись, как мы уже подчеркнули, в самом начале 1950-х гг.

Характерно, что такая философия, как отмечает большинство современных критиков-литературоведов и историков, не оторвана от социальных основ французского общества, но лишь сознательно скрывается самим автором. Мы вправе констатировать, что социальный план драматургии С. Беккета и Э. Ионеско – это как бы площадка, на которой предстоит действовать литературным героям. Читатель словно переносится в какое-то новое, доселе неизведанное четырехмерное пространство воображаемой сцены, авторское повествование монтируется трагически построенными эпизодами, где часто люди выступают перед нами со своими мнениями и поступками. Более того, у них они порою как бы сознательно отстраняются от автора. Но при всем этом они все же подспудно присутствуют, занимая оригинальную позицию: писатели ни об одном из своих героев часто не говорят с очевидным сочувствием, никого не защищают, однако, признания самих литературных персонажей неожиданным образом подводят нас к признанию чувства ущемленной гуманности. Это не выпячивается авторами, но угадывается нами в подтексте, выражаясь чеховским языком, в «подводном течении».

Примечательно, что спасение для своих героев С. Беккет и Э. Ионеско не ищут ни в религии, ни в морали, ни в проявлении личного мужества. Таким образом, собственно говоря, и создается на сцене мрачная концепция человеческого существования, забвения естественных и законных морально-религиозных истин, и добродетелей, демонстрируется

грех уныния. Черное будущее, непростительное прошлое, бесперспективное существование, а точнее, прозябание на грешной земле. Этот шлейф печальных истин, по мнению драматургов, тянется за человеком и сопровождает его на протяжении всей жизни.

Заключение

Итак, проведенное исследование позволяет прийти к некоторым выводам и обобщениям. С. Беккета и Э. Ионеско по праву можно назвать видными представителями современной неоавангардистской литературы. Оба писателя вошли в мировую литературу как родоначальники драмы абсурда. Их творчество кардинальным образом изменило представление о традиционном европейском театре, когда на суд читательской и зрительской аудитории откровенно выставлялось напоказ принципиально иное толкование различных философских идей. Порожденное военными катаклизмами конца 1940-х гг. искусство Беккета и Ионеско вывело на авансцену паноптикум нелепых до максимализма личностей, продемонстрировало мир, населенный одинокими, жалкими, беспомощными и увечными людьми. Но, как мы убедились, эти люди тоже ищут философский смысл бытия, подходя к решению ряда жизненных проблем с изначально неординарных позиций.

В ходе анализа произведений писателей мы определили поиск смысла бытия как своеобразный путь, который нащупывают авторы в своих драматургических произведениях. Чаще всего высказывались недоумения в художественных ценностях драмы абсурда, хотя С. Беккет и Э. Ионеско в действительности пытались отыскать логику в антилогике. Отсюда, собственно говоря, и все парадоксы мышления и сознания. Недаром в нашей работе мы не раз устами этих писателей подчеркивали, что правильнее называть это искусство театром парадокса.

Непременно следует отметить, что искусство художников-авангардистов всегда достаточно ясно и убежденно стремилось к сознательной деформации естественных явлений в обществе. Бытие, как правило, овеяно трагедией, и уж если не ужасом, то по крайней мере растерянностью, отгороженностью рядовых людей от проблем, отчужденностью, пропитано понятиями метафизическими и мистическими. По общему признанию большинства критиков, именно авангардизм в его различных ответвлениях в европейских странах стал основой творчества С. Беккета и Э. Ионеско, однако, перелицованный этими авторами, он вскоре оформился как самостоятельное, независимое направление в современной французской драматургии.

С. Беккет и Э. Ионеско сознательно придерживались такой необычной установки, что неоавангардизм или абсурдизм требует от художника новаций, своеобразия и своеволия, предполагает абсолютную независимость творца как от давних традиций, так и от современных общественных построений. Эти новации нашли свое непосредственное и отчетливое выражение в массе обесмысленных или алогичных монологов и диалогов-реплик, происходящих между героями. Однако, за, казалось бы, мнимой несвязанностью и неуместностью реплик, монологов или диалогов в действительности скрывается строгий композиционный принцип. Этот принцип применяется С. Беккетом, а затем был симптоматично усилен Э. Ионеско в той радикальной форме, которая нужна была им прежде всего для яркого художественного выражения разобщенности человеческого существования. Проще сказать: что писатели наблюдали в жизни, тот хаос в умах они и отразили в своих пьесах.

В заключение отметим, что анализ пьес С. Беккета и Э. Ионеско подвел нас к мысли, что они обладают рядом отличительных особенностей. В них некоторым образом трансформируются черты самого феномена драмы абсурда. Если, к примеру, ранние произведения носили у них исключительно экспериментальный характер и сфера драматургических поисков была соответственно суженной, то в произведениях последних лет границы моделирования закономерностей бытия явно расширились. Вместе с тем отходит на второй план комическое начало, герои, открещивающиеся от всего земного

и естественного, не стремятся ни к какому новому познанию. Они удручающе одиноки, полны трагизма. Отсюда и проистекает усиление лирической струи в ряде пьес.

Л и т е р а т у р а

1. Встреча с королем абсурда : беседа с французским драматургом Ионеско // «Независимая газета», Москва, 1991. – 14 февраля. – С. 5.
2. Театр бесполезен, но необходим : Драматург Юлиу Эдлис беседует с Эженом Ионеско // «Литературная газета», 1988. – 23 ноября. – С. 24.
3. Личность, общество, отчуждение // Иностранная литература, 1966. – №1. – С. 230–242.
4. Балашова, Н. Снова черная драматургия / Н. Балашова // Театр, 1957. – № 4. – С. 174–179.
5. Театр парадокса / Сост. И. Дюшен. – Москва : Искусство, 1991. – 301 с.

R e f e r e n c e s

1. Meeting the King of the Absurd: a Conversation with the French Playwright Ionesco. Moscow: Nezavisimaya gazeta, 14 Feb. 1991:5. (In Russ.).
2. Theatre is Useless but Necessary: Playwright Juliu Edlis Talks to Eugène Ionesco. Literaturnaya gazeta, 23 Nov. 1988:24. (In Russ.).
3. Personality, Society, Alienation. Inostrannaya literatura, 1966;1:230–242. (In Russ.).
4. Balashova N. Black Drama Again. Teatr, 1957;4:174–179. (In Russ.).
5. Duchene I. (comp.) The Theater of Paradox. Moscow: Iskustvo, 1991:301. (In Russ.).

ГАДЖИЕВА Диляра Зульфугар гызы – к. филол. н., доцент кафедры теории литературы и мировой литературы, Бакинский славянский университет.

Email: sali13@list.ru

Dilyara Z. GADZHIEVA –Cand. Sci. in Philology, Associate Professor, Department of Theory of Literature and World Literature, Baku Slavic University.