

УДК 821.133.1-2

«БРЕД ВДВОЕМ» ЭЖЕНА ИОНЕСКО: АБСУРД В ПЬЕСЕ И НА СЦЕНЕ

Н. В. Семенова

Тверской государственный университет
кафедра теории литературы

На примере творчества Э. Ионеско рассматривается воздействие сюрреалистической театральности на драматургию абсурда. Показана роль вербального и невербального в пьесе «Бред вдвоем» и ее театральных реализациях.

Ключевые слова: абсурд, сюрреализм, бред, театральность, Э. Ионеско

Место Эжена Ионеско в истории абсурдистской драмы определяется особым влиянием на его творчество театра сюрреализма. Парадокс сюрреализма состоял в том, что «сюрреалистическая драматургия родилась раньше времени, когда еще не сложились театральные предпосылки для ее реализации» [2, с. 22]. Эксперименты сюрреалистов в области театра создали особый сюрреалистический драматургический стиль, но их освоение в театре оказалось делом будущего.

Продолжением этих опытов стала драматургия после Второй мировой войны, и здесь среди представителей театра абсурда называется имя Эжена Ионеско, чье творчество сравнивают с ранними пьесами Роже Витрака [Там же, с. 103].

О «сюрреализирующем театре» рассуждает герой пьесы Ионеско «Жертвы долга»: «Вдохновляясь иной логикой и иной психологией, я привнес бы противоречие в то, что мы полагаем лишенным противоречий, и, наоборот, сделал бы непротиворечивым то, что здравый смысл полагает противоречивым... Мы отбросим принцип идентичности и единства характеров в пользу движения, динамической психологии» [Там же].

Пьеса «Бред вдвоем» реализует эти теоретические посылки. На поверхности – мелодрама с историей соблазнения и оставшейся в прошлом любви, где герои – Он и Она – не могут быть вместе и не могут расстаться, мучают друг друга взаимными попреками и ведут бесконечный спор о черепахе и улитке.

В заглавии реализована одна из мифологем сюрреализма – «безумная любовь», которая восходит к названию повести Андре Бретона «Безумная любовь» [Там же, с. 436]. «Бред вдвоем» намекает также на «безумие вдвоем» – пограничное состояние между неврозом и психозом, клинический диагноз, при котором совместная жизнь отягощает состояние каждого из партнеров. Подтверждают это и взаимные именования: «упрямец», «безумец», «дура», «кретин», «кретинка». Но заглавие не сводится к констатации болезни: «сюрреалистическая любовь не может быть нормальной по определению» [Там же], поскольку сон, бред, греза воцаряются на сцене, причем пространство реального и сюрреального зачастую не маркировано. В пьесе Ионеско порождением бреда является последняя сцена, когда сверху спускаются обезглавленные тела и – отдельно – кукольные отрезанные головы (звук пилы перед этим слышат герои и зрители).

Сюрреалистическая игра в жестокость обнаруживается в мотиве кукольности. Это и знак того, что жестокие сцены продуцируются сознанием персонажей, точнее – их бессознательным. По Фрейду, этот эпизод представляет собой явление гилозоизма: архаическое сознание наделяет самостоятельным существованием от-

дельные части тела [6, с. 267]. На безумие героев намекает то, что они не вступают в контакты с внешним миром, их общение с Соседями и Солдатом, возможно, является мнимым, поскольку второстепенные персонажи выявляют в своих поступках ту же меру безумия, что и главные. Солдат ищет Жанетту, заглядывая в пролом в стене, там, где ее нет и никогда не было; Соседи не замечают стрельбы и взрывов на улице. Объяснение можно искать в том, что Фрейд называл «эгоизмом» сновидения: подлинным бытием обладает в нем только сновидец [Там же].

В ситуации «брёда» от персонажей следовало бы ожидать вербального безумия, подобного тому, что изобразил Ионеско в своей первой пьесе «Лысая певица». Однако ОН и ОНА позиционируются в этой пьесе как «логики», что соответствует особой природе «онейрической» драмы [2, с. 103]: то, что представляется обыденным и повседневным, приобретает черты абсурда, а абсурд облекается в оболочку формальной логики. Использование формальной логики как раз и становится особенностью рассматриваемой пьесы. Самоценное значение приобретают попытки доказать, что улитка есть или не есть черепаха. И чем больше силлогизмов в речах героев, тем дальше они оказываются от здравого смысла. Из фигур логики в репликах персонажей наиболее часто используются алогизмы и силлогизмы. Герой объясняет неудачный выбор, сделанный семнадцать лет назад, тем, что не разглядел истинный облик возлюбленной раньше, чем ее встретил: «ОН: Заметил-то я сразу, но слишком поздно. Надо было заметить раньше, пока мы не познакомились. Накануне заметить» [3].

Опровержение предыдущего высказывания последующим тоже сродни приему алогизма. «ОНА: От детей ушла. Правда, детей не было. Но могли быть. ОН: Я тоже ушел от жены. Правда, мы тогда уже развелись... Разводиться не следует. Если бы я не женился, я бы не развелся. Не знаешь, как лучше» [Там же]. Комический эффект возникает при использовании лексической полисемии. «ОНА: Ты на все способен. Ты ни на что не способен» [Там же]. В двух значениях употребляется слово «вид». «ОНА: И потом – и черепахи и улитку едят. ОН: Но их же готовят по-разному. ОНА: А друг друга они не едят, волки тоже друг друга не едят. Потому что они одного вида. В самом крайнем случае это два подвида. Но все равно это один вид, один вид. ОН: Вид у тебя дурацкий. ОНА: Что ты говоришь? ОН: Что мы с тобой принадлежим к разным видам. ОНА: Заметил наконец» [Там же]. Антитеза, основанная на антонимии, оборачивается трюизмом. «ОНА: Некоторым везет. Везучим везет; а невезучим не везет» [Там же]. Тот же эффект порождает мнимая антитеза: «ОНА: Если одному холодно, то другому обязательно жарко. ОН: Нет, если одному жарко, другому обязательно холодно» [Там же].

Внимание сюрреалистов к вербальному компоненту породило особый феномен – «театр слова» [2, с. 293]. Словесные игры как черта сюрреалистического «театра слова» – еще одна особенность диалогов в пьесе. В русском переводе обыгрывается ложная этимология: «Она: Этот домик сидит на ней как *влитой*, поэтому она и называется *улиткой*» [3]. Во французском языке созвучия слов «улитка» и «влитой» нет, зато фонетически близки слова «слизняк» и «улитка». Тождество означаемых доказывается через сходство означающих («слизняк» и «улитка» – «limace», «limaçon»): «LUI: La limace est apparentée au limaçon. C'est un limaçon sans maison. Tandis que la tortue n'a rien à voir avec la limace. Ah! tu vois que tu n'as pas raison» [7] («ОН: Слизняк тоже нечто вроде улитки. Это улитка без домика. А черепаха с улиткой не имеет ничего общего. Как видишь, ты не права» [3]).

Абсурдный спор о сходстве/несходстве черепахи и улитки получает дополнительное истолкование, если принять во внимание, что раковина и улитка – это

фрейдистские символы, ставшие мифологемами сюрреализма. «Раковина и священник» – первый сюрреалистический фильм, снятый по сценарию Антонена Арто режиссером Жермен Дюлак. «Ирреальное шампанское пенится как улитка или мозг поэта» (*Un champagne irréal qui mousse comme un escargot, ou comme un cerveau de poète*) – «ошеломляющий образ» Гийома Аполлинера [1].

Свой театр Ионеско называл антиреалистическим, антитематическим, антиидеологическим. Французский авангардный театр имел общую установку на «абстрактное представление», и в отсутствии психологии и характеров это сразу ставило под сомнение возможность реалистических постановок. Именно так был поставлен телеспектакль «Бред вдвоем» режиссером Борисом Мильграмом (1995).

По другому пути пошли создатели спектакля в Твери, где пьеса Ионеско под названием «Любовь Война Бред» была поставлена в 2015 году. Текст Ионеско составляет только остов спектакля, пьеса наполняется современным содержанием.

В духе Театра Жестокости осуществляется суггестивное воздействие на зрителя, метафизика вводится «через кожу». Рок-музыка («Бомбы» Сергея Сеникутова) и озвученная выдержка из инструкции по технике безопасности подключают акустическое восприятие, кинопроекция на заднике сцены – визуальное.

На экране возникают абрисы континентов, очерчиваются границы государств и заштриховываются территории, ставятся флажки. Тасуются фотографии – дети, города, влюбленные, – вслед за чем атомные грибы закрывают всю карту. Ускоренная съемка создает эффект ускоренного сотворения мира и потом – в обратной проекции – его уничтожения. В финале спектакля, когда из газетного текста вырезаются слоги и составляется фраза «МИР СПАСЕТ ЛЮБОВЬ», грибы превращаются в кроны деревьев с райскими яблоками. Но исчезает все, остается белый экран.

Это не единственное режиссерское нововведение, не случайно в программке зрителя предупреждают, что художественное решение спектакля выполнено «по мотивам». Однако речь не идет здесь о постмодернистской «перезаписи» литературной основы, к чему современный зритель уже более или менее привык. Эстетика театра абсурда и сюрреалистической драмы оправдывает самый смелый эксперимент, не случайно это слово – одно из ключевых в газетном тексте на обложке программки.

Сама же театральная программка – это отдельный текст, воспроизводящий модель «интегрального» спектакля, сущность которого в соединении разных видов искусства. На сцене – это экранные проекции, которые, перемежая спектакль, создают особый пульсирующий ритм. В программке – текст Иосифа Бродского, отсылка к рок-автору Сергею Сеникутову, мини-манифест новой художественной группы – «артели Кузьмы Шампанского». «Абсурд», «политика», «взрыв», «терроризм», «война» – ключевые слова, выделенные в программке-афише, – и об этом спектакль.

В финале снимается граница между сценой и залом: разворачивается монитор, и проекция со зрителями, сидящими в первом ряду, возникает на сооруженном персонажами матрасе-экране.

Матрас – это вместе с тем смысловой центр пьесы и спектакля. Не случайно единственное воспоминание героини о бывшем муже связано с тем, что он был «матрасник-ас», в их доме всегда было полно матрасов. Ионеско полвека назад предсказал новые «иммунные» качества жилья, его охранительные функции. Этот тип дома у Ионеско не связан с космосом (окна закрываются, баррикадируются двери), здесь не ждут вестей от мира, не ожидают гостей. В этом доме ничего не может произойти – это дом-«капсула», предназначенный только для сна [5, с. 162–172]. Возникает образ всемирного мещанства, о чем писал Ионеско в эссе «Трагедия языка», посвященном его первой пьесе «Лысая певичка»: «Речь не идет здесь о сатире на мелкобуржуазную ментальность, связанную с тем или иным обществом. Речь идет, пре-

жде всего, о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа – это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист» [Там же, с. 137].

И не случайно создатели спектакля, предлагая в программке «взглянуть на политическую ситуацию в мире с нового, абсурдного ракурса», оказываются причастны большой политике: «Задумывая и делая эскиз этого спектакля в апреле 2015 г., мы и представить себе не могли, что французская пьеса о людях, которые боятся выходить из дома из-за взрывов на улице, будет настолько жестоко и болезненно актуальна».

Список литературы

1. Apollinaire G. Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre: Nouvelle édition augmentée [Электронный ресурс] // Amazon. URL: <http://www.amazon.com/Calligrammes-Nouvelle-%C3%A9dition-augment%C3%A9e-Edition-ebook/dp/B00IZE-GS7M>. (Дата обращения: 09.02.2016.)
2. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: Рос. гос. гум. ун-т, 2012. 542 с.
3. Ионеско Э. Бред вдвоем. [Электронный ресурс] // Библиотека драматургии. URL: <http://lib-drama.narod.ru/ionesco/bred.html>. (Дата обращения: 01.02.2016.)
4. Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ГИТИС, 1992. С. 134–138.
5. Марков Б. В. Культура повседневности. СПб.: Питер, 2008. 352 с.
6. Фрейд З. Толкование сновидений. Обнинск: Титул, 1992. 447 с.
7. Ionesco E. Délire à deux. [Электронный ресурс] // Lycée Vincent d'Indy. URL: http://www.ac-grenoble.fr/lycee/vincent.indy/IMG/pdf_Delire.pdf/. (Дата обращения: 01.02.2016.)

“FRENZY FOR TWO, OR MORE” BY EUGÈNE IONESCO: THE ABSURD IN THE PLAY AND ON THE STAGE

N. V. Semenova

Tver State University
the Department of Theory of Literature

In the article, E. Ionesco's works serve as an example for considering the impact of surrealistic theatricality upon the dramatic art of the absurd. The role of the verbal and non-verbal in “Frenzy for Two, or More” and its productions is shown.

Keywords: *absurd, surrealism, frenzy, theatricality, E. Ionesco.*

Об авторе:

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.

About the author:

SEMENOVA Nina Vasilevna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.