

УДК 128

Искусство и обновление мира¹

Владимир В. Бибихин

*Материалы любезно предоставлены
Лебедевой Ольгой Евгеньевной**

Received 10.04.2008, received in revised form 06.05.2008, accepted 15.05.2008

Первое публичное выступление Ионеско состоялось в декабре 1949 года. В небольшом парижском Театре лунатиков была показана антипьеса «Лысая певица» (*La cantatrice chauve*, Paris 1952). Официальная премьера 11 мая 1950 там же, режиссер Никола Батай. Несмотря на то что она была встречена тогдашней парижской прессой насмешками, Ионеско уже не сошел с неожиданно открытого им пути. Театр абсурда представился ему полноценным коррелятом его долговечных впечатлений от политической и идеологической действительности. Считая термины *антитеатр*, *театр абсурда* условными и туманными, Ионеско надеется все же, что они неплохо намекают на ту надорванность человеческого существования, которая приоткрылась искусству 20 века – как она некогда предстала библейскому Иову и древнегреческим трагикам. «Понятие абсурда вошло составной частью в нашу эпоху, т.е. эпоха дала нам острее осознать реальности определенного рода, вовсе не являющиеся реальностями лишь нашей эпохи» [7: 131].

Эжен Ионеско родился в Румынии (Слатина) в 1912. С 1913 года до своего тринадцатилетнего возраста он жил на родине матери,

во Франции (Париж и городок Ла Шапель-Антенез, деп. Майенн), воспитывался в католических правилах, приобщился к французской литературе и пробовал писать. В 1926 он учился в Бухаресте, где его отец, происхождением из России, имел адвокатскую практику. Здесь Ионеско опубликовал по-румынски ряд статей и два эссе, в которых доказывал сначала большое значение творчества румынских писателей, а потом их совершенную незначительность. В этих эссе сказалось не столько представления Ионеско о подражательности румынской литературы, сколько его сомнения в серьезности литературы как таковой. Если Бог есть, литература ни к чему; если Бога нет, какой смысл заниматься литературой [2: 120]. Разрыв с отцом, деспотичным и идейно гибким человеком, а главное конформистские или профашистские настроения («болезнь носорожества») в румынской академической и интеллектуальной среде заставили Ионеско стремиться обратно во Францию, куда ему удалось приехать в учебную командировку в 1938 и окончательно переселиться в 1942. Еще в Румынии он вел дневник по-французски, а по возвращении во Францию написал для себя

¹ Перепечатка из сборника: Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века, вып. 3. М.: ИНИОН 1983, с. 37–78.

* Corresponding author E-mail address: bibikhin@mtu-net.ru

очерк «Весна 1939 года» [9] о посещении мест, где он жил в детстве.

Куда девается история?

На всем, что пишет Ионеско, по его словам [7: 166] оставил глубокий след маленький рассказ Франца Кафки «Кулак» (*Die Faust*, 1915) о том, как строители вавилонской башни, дойдя до третьего этажа, начали ссориться из-за разделения труда, удобств ночлега и мало-помалу забыли среди споров цель своих усилий – башню до неба, а со временем и вовсе забросили строительство к огорчению и негодованию Бога. Так, замечает Ионеско, кончается все в человеческой истории. Вроде бы кто-то собирался в ней что-то сделать, задумывал, перекраивал, но первоначальные цели всегда подменялись другими, ничтожные разногласия разрастались до всеобщего раздражения и взаимная распря неожиданно окаменевала в форме подавляющего монолитного нежеланного порядка. В киносценарии «Ярость» (*La colère*, 1961) маленькое недовольство одного из персонажей заражает всех и без видимой причины переливается в вакханалию всеобщей ненависти. В пьесе «Этот чудовищный бордель» и в одинаковом по сюжету романе «Одиночка» (*Se formidable bordel*, 1973; *Le solitaire*, 1973) главный герой в продолжение всего действия томится беспокойством. Люди хлопочут вокруг него о чем-то, устраивают революцию, по ходу дела заговаривают с ним, пытаются сдружиться, чего-то энергично допытываются, возмущаются, оскорбляют его, успокаиваются, признаются ему в любви; он тревожно пытается вникнуть в происходящее, но все для него остается неясным, пока наконец иссякает поток истории, люди и вещи куда-то бесследно исчезают и герой в запоздалом просветлении, смеясь от горького облегчения и бессилия, догадывается что события, в «шуме и ярости» пронесшиеся мимо него, просто не

имели никакого смысла. У Шекспира, которому принадлежит это выражение, Ионеско находит такой же, как у себя и у своего одиночки, отрешенный и изумленный взгляд. «Жизнь лишь шальная тень, игрок негодный, Что свой на сцене час кричит, толчется И вот не слышен боле; это басня Бессмысленная, с яростью и шумом Рассказанная дурнем» (Макбет V 5, 24, пер. наш – В. Б.). «Моего одиночку так же, как и меня, – говорит Ионеско, – поражает невозможность знать, куда ушло все что ушло, куда ушла история, куда девались все эти люди, все эти города, все эти события, разметившие собой историю» [7: 163–164]. Всякое целенаправленное действие рано или поздно спутывается вспышками страстей, а всякий разгул импульсивных порывов кончается опустошением и кладбищенским покоем.

«Для меня все невыносимее оставаться равнодушным, – записывает Ионеско в 1967, не зная впрочем что предпринять. – Я не могу больше вынести что исчезают цивилизации, что гибнут нации, что сокрушаются и распяляются общества, что целые вселенные пылают и рушатся» [5: 87]. История на земле еще не прекратилась, но по ощущению Ионеско ей ничто не мешает кончиться в целом так же вдруг и неладно, как до сих пор кончались ее отдельные отрезки. «У меня всегда было апокалиптическое понимание, переживание истории. Может быть, это из-за моего христианского воспитания, но кажется дело больше в современных событиях. Мы всегда переживаем апокалиптическую эпоху, в любой момент истории совершается апокалипсис, но временами все становится особенно явственным, особенно очевидным. У меня такое впечатление, что мир идет к катастрофе... Весь мир играет с апокалиптической опасностью. Людей и мучит и вместе соблазняет этот близящийся конец, который они похоже хотят ускорить. Разве они не заигрывают с ним?» [7:

168]. Образом современности и всего человеческого существования на земле для Ионеско служит вулкан, без остатка вытесняющий у него руссоистские картины мудрой и мирной наставницы-природы. В любой момент мир может расколоться, в него может вдвинуться неведомая и неслышанная другая реальность. Ничто и нигде не обеспечено. В одном из видений Ионеско мир сначала застывает, недаром уже и сейчас людьми овладевает ледяная бесчувственность, потом яростный жар растапливает глыбы льда, мир окутывается непроглядной оболочкой паров, которые со временем рассеиваются, и под сияющим голубым небом не остается и следа всего того, чем некогда волновалась земля.

Катастрофический наклон современности для Ионеско еще не такая угроза, как вечный Дамоклов меч над головой человека. «У меня такое впечатление, – говорил он в 1969, – что люди и писатели, боящиеся сейчас смерти от атомной или подобной угрозы, не очень интересны, потому что в конечном счете если эта непосредственная угроза рассеется, они смогут жить спокойно» [3: 111–112, 84, 116]. И без всемирного апокалипсиса одно ускользание человеческой жизни само по себе более чем достаточное основание для паники. Ионеско с детских лет не переставал думать о том, что остановить время, уберечь себя от увядания человеку так же невозможно, как снежному человеку не таять под весенними лучами. «Я качусь, – кричит он, – я не могу себя остановить, я отслаиваюсь от самого себя. Я ухожу все дальше и дальше, мой силуэт все чернее и чернее» [5: 280]. На середине шестого десятка человек не успел хорошенько разобраться, как и зачем пришел в мир. Со всей определенностью он может только недоуменно исповедоваться перед самим собой. «С тех пор, как я родился, прошло уже порядком времени. Это было и очень давно, и вместе совсем недавно.

Я еще не осмыслил, что со мной произошло. Мне остается очень мало времени чтобы понять все, чего я еще не понял, и я уже не надеюсь преуспеть в этом. Примириться со своим существованием, примириться с самим собой мне тоже до сих пор пока не удалось. Я не вижу ничего за пределами существ и вещей, которые меня окружают и кажутся мне загадками или вроде того. Я нахожу очень редко общий язык и с теми и с другими, потому что с самим собой я тоже в разладе. Я чувствую свою ограниченность и отчужденность, другие ощущают то же, и всякое действие, любая революция, любая литература помогают только на минуту забыть об этом отчуждении и не спасают от него. Меня гнетет страшная усталость. Ее истоки наверно душевные, и может показаться что она беспричинна, но я-то хорошо знаю ее причину: это уверенность, что почти все на свете тщетно» [4: 25–27]. Ионеско в конце концов убежден, что всех людей, как его, мучит с детства страх гибели, исчезновения, и если не все так переживают его, то ужас конца прорывается в безрассудстве или дикости человеческого поведения. Ненависть или убивая друг друга, люди втайне компенсируют этим свое давнее отчаяние. «Именно ужас от своей смертности, бешеная ярость по ее поводу сделали человечество таким, какое оно есть. Мазохизм, садизм, разрушение и саморазрушение, войны, бунты и революции, ненависть одних к другим сознательно или бессознательно вызваны чувством нашего надвигающегося конца. Пока нам не будет гарантировано бессмертие, мы не успокоимся и будем ненавидеть друг друга наперекор нашей всегдашней потребности любить. Увы! Разве могут бедствующие твари не бояться других бедствующих тварей? Каждый ненавидит в другом того носителя смерти, каким является сам» [4: 146–147, 36]. Убивая другого, человек

символически убивает саму смерть, но своего положения этим не исправляет.

Помогите человеку умереть

В пьесе Ионеско «Король собирается умереть» (*Le roi se meurt*, 1963) свита главного действующего лица разными доводами склоняет его примириться со смертью, раз уж она все равно неизбежна. Беранже I подавлен массой доказательств и утешений житейского, политического, метафизического, религиозного характера, но его живое человеческое чувство снова и снова бунтует. Смерть в принципе неприемлема. Религии, философии, идеологии, политические теории, шум исторических событий играют вокруг человека роль похоронной процессии, имеющей целью отчасти закрыть ему глаза на смерть, исподволь проводить его до могилы, отчасти помирить с ней. Масса усилий теоретической мысли полуосознанно или совсем откровенно растрачивается на отыскание алиби и оправданий для агрессивной или мазохистской практики [4: 145, 7: 124]. Религии мира, кроме двух, христианства и иудаизма, внушают не относиться серьезно к индивидуальной судьбе, склоняют понимать человека как сгусток космических энергий, на время воплотившейся чтобы потом снова до поры или навеки развеяться. Даже христиане иногда обесценивают земную жизнь, маня загробной, хотя, замечает Ионеско, гораздо естественнее было бы бояться наоборот этой последней и искать от нее хотя бы временного спасения в земном существовании. Но главным опиумом народов, который помогает современным массам, коротая день за днем, забыть о жизни и о смерти, Ионеско называет спорт и политику. Одержимость ими, особенно политикой, которая, превратившись в откровенную борьбу за власть, затмила другие проявления культуры, погружает миллионы в глубокий, почти смертный сон. «Можно счи-

тать, – говорил Ионеско в Сен-Гальской речи в 1979 году, – что на данный момент в своем большинстве мир состоит из духовно, метафизически ампутированных, ущербных индивидов. Я громко повторяю, что все это вызвано засилием политики. Политика наверное и есть дьявол. Она зло. Она мощно служит упрочению зла. Я считаю, что в истории, и особенно в современной истории, невозможно ничего понять без демонологии» [8: 10–12]. Политика является зловещей формой погони за жизнью, когда изначальный смысл существования потерян. Как о политике, Ионеско говорит и об истории вообще. «История – дьявол» [2: 112]. Исторические начинания и движения масс заранее обречены уже по той причине, что вызваны к жизни не чувством полноты бытия, а наоборот желанием как-то вернуть, внешне компенсировать упущенный душевный мир. «История запутывает меня в сеть вещей и событий. Я обнаруживаю, что хочу уловить мир; чем крепче, как мне кажется, я его схватываю, тем вернее он от меня ускользает. История со всеми ее человеческими массами прячет от меня изначальный мир. И потом в ней убийства, войны, чудовищная ненависть, ярость» [2: 78–82, 124].

Жестокое времяпрепровождение в бездне политических страстей не затягивало бы так человека, если бы его жажда жизни была полноценна и не разбавлена смутной тягой к смерти. Воля к несуществованию пока перекрыта, пересилена желанием существовать. Но борьба двух воль рождает тревогу и болезненное сознание вины (в отличие от здорового, нравственного). Как это ни абсурдно, сам человек всегда готов подтолкнуть себя в смерти. Уже в 1942 году, видя по всей Европе упрочение коллективистских порядков, Ионеско опасался, что большая часть европейского человечества волей-неволей склонится к устойчивому социальному порядку типа

муравейника, где смерть одиночки перестанет быть трагедией. В середине 1960-х годов, стараясь средствами современной психотерапии по возможности избавиться от душевной тоски, он вчуже восхищался тем, как успешно дзен-буддизм, новое увлечение европейцев, помогает искоренить привязанность к жизни. Дзен развоплощает желания, разоблачая их причины; психические узлы расслабляются, развязываются, и человек перестает интересоваться собой, расхолаживается к своей жизни и смерти. К такому метафизическому равнодушию близок и фрейдовский психоанализ, с той разницей, что он сохраняет по крайней мере один порыв, желание освободиться от иррациональных импульсов, тогда как дзен, разрушая систему мысли и воли как таковую, освобождает даже от желания освободиться [4: 73–74].

Громче зова к умиротворению, громче инстинкта нирваны у Ионеско звучит как закливание противоположный голос. «Главное не распадаться, не распадаться; стоять, держаться, продолжать быть» [4: 49]. Безразличие к жизни наравне с враждой или недоверием к людям он однозначно называет состоянием безблагодатности, любовь состоянием благодати и не хочет забвения, предпочитая душевному покою, добытому ценой сна, тревогу вечной мысли о смерти – прежде всего ради близких, которых иначе тоже пришлось бы забыть. Кроме того, он уверен, что ни один способ отвлечения от перспективы смерти в конечном счете не работает. Наука, производство направили душевные силы масс на разрешение практических задач, но не уменьшились, а скорее увеличились всеобщее беспокойство, неудовлетворенность и агрессия. Идеология и политика, отодвигая в тень вечную проблему человека, пряча нас от нас самих, не только ничего не улаживают, но грозят со временем взорвать всю лавочку [4: 78].

Ионеско хотелось бы демистифицировать, демифологизировать политико-идеологическую злобу дня, занимающую сознание современного человека. Ему физически неприятна здоровая витальность людей, избавившихся от метафизики. И он не принимает мистического растворения личности в вечности и космосе. Хотя готов издали завидовать Сократу, который сумел согласиться со своей смертью без малодушия и измены себе. Не опьяняясь радостями жизни, избегая замороженности смертью, не закрывая глаза перед тревожной реальностью, Ионеско обрекает себя на приступы черной тоски. В сценарии «Тина» (La vase, 1956) главный персонаж, вмещающий крайнее душевное состояние Ионеско и в одноименной телепостановке сыгранный самим автором, опускается шаг за шагом в депрессию, буквально тонет в холодной трясине, телесно распадается. Ионеско и хотелось бы научиться умирать, и он держится за жизнь как за обещание чего-то. Противоположные желания связали его по рукам и ногам, парализуют его, делают его жизнь жизнью в смерти. «Умереть значит отказаться от себя, а я не отказываюсь. Я живу словно умерший» [4: 82].

Платон ничего не объяснил

В одном из своих сновидений, которым драматург доверяет настолько что делает их сюжетами рассказов и пьес, Ионеско слышал голос, объявивший ему, что клюк к отгадкам, ответ на все вопросы можно получить только во сне; тогда он еще раз – во сне – заснул и узнал обещанный великий ответ, которому был несказанно рад, опять же во сне, но который бесследно забыл при окончательном пробуждении. Истина, знает Ионеско, расположилась за двумя стенами, даже за одну из которых проникнуть не в нашей воле. Среди научных и философских правд, которыми

полны библиотеки, стареющий Ионеско перед вопросом о смысле существования стоит так же беспомощно, как в семнадцать лет. «Мне никак не удастся понять, – повторяет он, – как это получается, что на протяжении веков, веков и веков люди соглашались жить или умирать в нетерпимых условиях. Согласиться на существование под нависшей угрозой смерти, среди войн, страданий, не ответив на все это действительно, ярко, решительно! Как человечество могло принять свою земную судьбу, свою заброшенность без всяких объяснений? Мы попались в какой-то общий капкан и даже не взбунтовались всерьез. Никакая философия, никакая наука не помогли нам разгадать загадку. Нас провели, нас подменили, нас тащат на поводке как собак. Вот уже десятки тысяч лет человечество мистифицируют» [4: 43–44]. И в течение всего этого времени люди непрерывно наперебой о чем-то спорят, что-то выясняют, исследуют. Ионеско уподобляет это тоскливому досугу пленников, которые забыли думать о своем состоянии и занялись исследованием географии тюрьмы. «Я спрашиваю себя, – гласит дневниковая запись Ионеско, – как меня еще могут занимать экономические, социальные, политические проблемы, раз я знаю 1) что мы умрем, 2) что революция не спасает нас ни от жизни, ни от смерти, 3) что я не могу вообразить себе ни конечной, ни бесконечной, ни конечной и вместе бесконечной вселенной. Мы живем в этой жизни для того чтобы умереть. Смерть есть конечная цель нашего существования, это, скажут мне, банальная истина, но иногда ее банальность исчезает и сквозь полустершиеся слова проглядывает первозданно свежая истина... Существование имеет конечной целью только смерть. Ничего не сделаешь. Ничего не сделаешь. Ничего не сделаешь. Да что это за состояние марионетки, которую дергают за ниточки, по какому праву надо мной издева-

ются?» [4: 34–35]. История имеет свою логику, неизбежные результаты следуют здесь за вескими причинами, но сама эта логичность истории кажется Ионеско абсурдной, отчуждающе странной [2: 117–118].

Как пляска кажется странным занятием человеку, не слышащему музыки, так окружающее общество, на которое Ионеско глядит словно с другой планеты, он видит полным загадочного движения. Он не устает поражаться видимой целеустремленности, с какой все в мире говорится и делается. Тысячи людей, снующих по улицам большой столицы, напоминают собак, деловито и озабоченно трусящих куда-то по одним им ведомым надобностям. Какими важными задачами они заняты? какой смысл может иметь вся эта лихорадочная активность? Она кажется безумной. Первая пьеса Ионеско, написанная им как бы по наитию, была вспышкой внезапно проснувшегося изумления по поводу невозмутимой естественности, с какой люди общаются между собой и по-видимому прекрасно понимают друг друга. Ионеско предпочитает наоборот ровным счетом ничего здесь не понимать. Идеологи и теоретики, уверенные, что им что-то понятно, представляются ему тупицами. Только догадавшись о непонятности происходящего, думает он, человек достигает полной меры доступного ему понимания. Только захлебнувшись в бесконечном ряду недоуменных вопросов без ответа он еще как-то прикасается к началам вещей, поднимаясь над своей временностью и ограниченностью, тогда как любой готовый ответ на вопрос «зачем?» отбрасывает назад в безысходную и по существу бессмысленную жизненную ситуацию. Однажды решив себе без конца, не дожидаясь ответов, которые все равно окажутся неполными, спрашивать обо всем, человек увидит очень скоро, что его вопросы выходят за пределы вселенной, потому что и о запредельном, и о конце

всего, и о ничто тоже можно – и нужно – спросить, зачем они. Свет и тьма, возникновение и уничтожение всего, первоначала вещей тоже вынуждены в каком-то смысле подчиниться упрямому человеческому вопросу. Он встает даже выше истины и лжи: зачем истина? почему ложь? Человека, забывшегося в таком экстатическом допрашивании бытия, ничто происшедшее и ожидаемое на земле – рост знаний, прогресс, эволюция, революция, вся история – уже не сможет принудить к безвольному смирению. Остановить спрашивание ничто уже не сможет. «Передо мной как бы уже ничего нет, все словно позади меня. ‘Социальное’ бытие не имеет для меня смысла, теряет содержание. История кажется уже просто каскадом ответов ложных, отчасти верных, абсолютно неверных, бесполезных. Я вчитываюсь в страницу великого Платона. Мне опять ничего не понятно, потому что за пределом написанных на этой странице платоновских фраз – разумеется светозарно божественных – в еще большем блеске встает огромное, ослепительное ‘зачем?’, стирающее все, аннулирующее, сокрушающее всякий смысл, всякое частичное понимание. Поняв, останавливаешься, зацепляешься за понятое. *Я – не понимаю*» [4: 37–38]. Хотя это и кажется странным, Ионеско предпочитает для себя непонимающих читателей и зрителей и опасается тех, кто думает что все понял [3: 102]. Действительно, как надо читать пьесы и книги Ионеско, если он пишет их не чтобы что-то объяснить себе и другим, а чтобы поставить еще раз свои вечные вопросы, если начало его письма «вопросительное одиночество» и если любое художественное произведение он в свою очередь читает как серию вопросов или – поскольку художник все

же что-то создает и строит – как «архитектуру вопрошаний» [2: 15–16, 121].

Отказываясь остановиться на каком бы то ни было понимании мира, истории, человеческого знания, Ионеско впервые ощущает себя, одного из миллиардов, равным по своему достоинству не только миру, но в важном смысле и творцу мира. С его, Ионеско, смертью непоравимо изменится статус вселенной и самочувствие ее создателя – разве что отыщется еще один человек, который наотрез откажется что бы то ни было понимать в нагромождении вещей мира, событий истории и в своей смертной судьбе².

Вопрос вопросов озадачивал Ионеско еще до чтения Хайдеггера и Сартра: почему вообще что-то есть? Ведь было бы, так сказать, естественнее, если бы ничего не существовало. На взгляд Ионеско несуществование было бы не более абсурдно, не менее постижимо чем существование всего что есть. «Почему то, что есть, есть, почему то, что есть, явление, и почему так явление, почему именно таким способом, почему нет другого, почему всё не иначе? Всё – вот оно, всегда тут; это поистине способно измучить человека». Иногда даже бунтарю жизнь кажется такой прекрасной, что велико искушение примириться с ней и сказать спасибо провидению. Но восставший не дает себе расслабиться, не дает угаснуть вопросам. «Лучше бунтовать. Провидение, возможно, любит задир: оно старается их задобрить». Однажды проснувшись, разум не захочет заснуть снова. «Иначе – забвение, спячка ума» [4: 56–58].

Праздник без причины

Без этого своего полного недоумения, открывающего провал вместо причин и смыслов

² В тексте Ионеско, который мы здесь имеем в виду, сплошная игра почти всех слов (*le monde мир, все люди, personne никто, личность, comprendre понимать, вмещать*): «Lorsque je n'existerai plus, Dieu dira: 'Je fais un tas de choses, tout le monde les comprend. Il n'y a plus personne pour ne pas les comprendre'» [4: 38].

всего в мире, Ионеско наверное не решился бы назвать беспричинными те повторяющиеся у него, как у многих, озарения, для которых психология знает названия и отыскивает причины. В подобном состоянии, как его описывает Ионеско, все окружающее кажется вдруг ярким, как бы насквозь просвеченным, полегчавшим и новым, словно впервые увиденным; безрасудная радость охватывает тело, которое делается тоже будто светлым и невесомым; воздух плотнеет почти до осязаемости. Омытые океаном голубого света, вещи на несколько минут, пока длится это состояние, кажутся четкими, хрупкими и изящными, небывалыми и вместе как никогда знакомыми; они теряют привычное закрепившееся за ними значение и словно освобождаются для того, чтобы быть только самими собой. Это внезапное очищение мира и захватывающая радость, как убеждается после долгих сомнений Ионеско, не только не имеют причины, но секрет их захватывающей силы именно в этой полной беспричинности [4: 136].

Радость без причины имеет свою непостижимую логику. Состояния и чувства подобного рода при своей неожиданности и непонятности не приглушают, а наоборот разжигают желание понять, что все это значит, но сами тут же оказываются и ответом на такие вопросы. «Я ощущаю себя совсем рядом с сутью, с бытием, когда в окружении сияющего утра, словно при появлении мира, открываю глаза будто первый раз в жизни; полный изумления, я спрашиваю себя: что это? где я? – и еще: почему это, кто я, что я здесь делаю? Мой вопрос, конечно, не может иметь ответа, но я и не жду ответа. В тот самый момент, когда вопрос рождается во мне, я чувствую безграничную, ‘необоснованную’ радость, и эта радость, этот восторг кажется подлинным ответом на вопрос, возникший во мне» [5: 239]. Так зритель в театре, захваченный действием, именно

из-за своей увлеченности не захочет знать заранее развязку [2: 73].

«Лысая певица» (*La cantatrice chauve*, Paris 1949), первая пьеса Ионеско, это один долгий взгляд на человеческую действительность, брошенный в минуту ослепительного преобразования мира, удивленный и вместе тонущий в первооткрывательском восторге удивления. «Персонажи ‘Лысой певицы’ говорили банальные вещи, – вспоминал Ионеско в 1977 году, – но я писал ту пьесу не для того чтобы критиковать банальность их бесед, совсем не для того. Все, что они говорили, казалось мне не банальным, а в высшей степени поразительным и необычным. Когда месье и мадам Смит говорят в начале пьесы: ‘Мы сегодня вечером пообедали хлебом, картошкой и супом с салом, как это было хорошо’, я хотел выразить тут изумление перед этим невероятным актом: пообедать. Это действие – обедать – казалось мне непостижимым, поразительным, ошеломляющим. Говорят ли мои персонажи: ‘мы пообедали картошкой с салом’, говорят ли они что ‘существует номенальная реальность, скрываемая феноменом’, или наоборот что ‘сущность вещей может быть выражена и познана благодаря именно феномену’ – все это для меня имеет одинаковую ценность или бесценность, все эти утверждения в совершенно равной мере поразительны. Или в равной мере чудесны» [7: 60–61]. Пьеса была не социологической, а метафизической реакцией на мир. Перед внимательным неподвижным взором автора человеческие занятия и интересы предстали словно в глазах восточного аскета ветхим иллюзорным покровом мажущей тайны [3: 43].

Ионеско говорит, что ему вообще свойственно, заглядевшись и забывшись, не слышать или не понимать окружающих, а только видеть их. В театре, увлекшись действием, он не сразу улавливает слова действующих лиц, и

это началось еще с первого детского театрального переживания. «Меня захватил не сюжет, – вспоминает Ионеско, – а движение, целое множество людей, движущийся мир. Происходившее между персонажами меня не касалось, меня поразило *присутствие* всего (la présence), явление целой вселенной, которая словно в сокращенном виде развертывалась перед моими глазами. Снова я сознавал, что *что-то совершается*, что не зря тут люди, что я – вот он, что я на всё смотрю... Я сохранил способность изумляться, благодаря которой могу иногда выйти из водоворота вещей и вернуться на свое настоящее место, к внимательной неподвижности. Уже не я, а мир, творение страшно и величественно движется, ошеломля меня: это повествование, эпопея, спектакль. Стоит приступить к нему с объяснениями, как мы перестанем что бы то ни было понимать... Не понимать, изумляться – вот что всего ближе к постижению непостижимого. Мне кажется, что именно эта способность к изумлению делает меня писателем» [2: 70–73].

Абсурд, растаптывающий житейскую логику в пьесах Ионеско, служит таким образом обратной стороной максимально полного всеобъемлющего смысла, который поэтому совершенно не поддается выражению в словах. Этот недомыслимый смысл явственно парит в сознании мыслителя и художника над любыми определившимися смыслами исторического и материального бытия. Перед ослепительностью внезапного озарения все иные частные значимости тают как тени, временно упавшие на вещи от преходящих человеческих занятий, или как перегородки более или менее условных разграничений и разделений, которые со временем все равно обнаружат свою шаткость. «Я тогда не могу даже, – пишет Ионеско о таких минутах, – поставить себе вопрос вроде: ‘что такое общество?’, да и любой подобный, потому что не могу выйти за пределы первого,

основного вопроса и жаркого ослепительного света, вызванного им. Вещи стали светящимися, прозрачными, однако их очертания все же не дошли до полного стирания, исчезания. Я словно достиг какой-то границы, предела истории, но оставался еще здесь на границе существования, совсем близко от места, где вещи утрачивают свои названия, свои определения, где время останавливается... Я имел этот опыт, я узнал, что также быть за пределом Истории. Это достижимо. Это состояние изначального удивления, изумления присуще человеческой природе и способно озарить кого угодно независимо от его социальных обстоятельств, его исторической эпохи, независимо от экономических предпосылок. Ни один из подобных факторов тут не действует, ни один не способствует появлению этого переживания или его исчезновению» [4: 57–60].

В свете этого опыта Ионеско расходится с концепцией Шпенглера о коренном различии организмов разных культур. Выход из пределов не только конкретной культуры, но и истории, пишет Ионеско, не может не быть одинаков у всех переживающих его и сближает их друг с другом поверх частных обстоятельств, общественных механизмов и календарных пределов. Недаром описания мистиков всех времен сходны. Их опыт, совершающийся как бы на ничейной земле, на грани абсолюта и ничто, в 20 веке таков же, как в любом другом; чувство безотчетного, бессловесного изумления перед миром должно быть одно и то же у библейского земледельца и жителя современного города.

Ионеско уверен, что в чувстве непостижимой странности бытия просыпается и дает о себе знать самое глубокое и подлинное сознание человека. На вопрос, почему это именно так, ответом оказывается опять же само переживаемое чувство, разрешающее самим же собою все мыслимые человеческие вопросы.

Оно поднимается из самой глубины Я, и подобно тому как оно очищает, восстанавливая, первозданный смысл вещей, оно и человека на миг возвращает самому себе, освобождая от всех временных ограничений, принуждений, социальных обязательств, от логики определений и именовании, от функциональных связей [5: 225–226]. Человек возвращается здесь к тому первому дню рождения мира, когда и в нем самом еще ничего не тронуто и не нарушено.

«Было время, очень давно, – видит Ионеско в доисторическом прошлом, – когда мир казался человеку настолько исполненным смысла, что не было *времени* задаться вопросами, до того поразительным было зрелище. Мир был словно театром, где стихии, леса, океаны и реки, горы и равнины, кусты и всякое растение играли свою роль, которую человек пытался понять, объяснить, которую он и объяснял. Но не в объяснениях была суть: важным, радующим во всем этом было явное присутствие богов, полнота бытия; все в мире было славным богоявлением. Начиная с какого момента боги ушли из мира, начиная с какого момента его образы потускнели? Начиная с какого момента мир опустел, лишившись сути? Нас покинули, предоставили самим себе, нашему одиночеству, нашему страху, и тогда зародился вопрос: что такое этот мир? что такое мы?» [5: 172–173]. Ионеско не часто проецирует свой опыт в неведомое прошлое. У него нет в том необходимости, потому что главной доказательной силой для него все равно обладают озарения, повторяющиеся сейчас, в гуще современного мира. Изумление бытием, вселяя в человека хотя бы на минуты безмятежную нерушимую радость, дает ему вместе уверенность в своем собственном бытии как высшей достоверности – «чувство, ощущение или убежденность, что я есмь и что это ‘я есмь’, освободившись от всего, что было

ему лишним, вполне достаточно для самого себя» [5: 225].

Ионеско и говорит о невыразимости внезапного чувства полноты бытия, но снова и снова пытается его передать. Первое переживание этого рода, в восемнадцать лет, в полдень на улице румынского села, было и самым ярким. «Я ощутил внезапно словно удар, пришедшийся в самое сердце, в средоточие моего существа. Чувство изумления возникло во мне, захватило собою все, перелилось через край, расплавив границы вещей, рассыпав определения, отменив значения предметов, идей, подобно тому как свет, казалось, растворил в себе заборы и дома, вдоль которых я шел. Все ненастоящее, думал я, кроме этого, кроме этого, – *этого*, что я разумеется был не в силах определить, потому что *это* как раз и ускользало от определений, само будучи собственно запредельностью, превосхождением всех определений. Достоверность бытия? Ни возникшая во мне летучая легкость, ни другие вещи не могли вызвать большей эйфории чем радость от сознания что *я есть*, раз навсегда есть, и что это событие – необратимое, вечное чудо: вселенная, возможно, только кажется, возможно, она только видимость, – возможно; но я – я есть, я уверен в своем бытии. Это было для меня абсолютной явью. Я купался в ее жарких сладостных лучах. Я есть. Я сильнее чем ничто. Всё остальное неважно. Свет, явственность бытия в мире: дальше этого идти уже невозможно. Я есть, и когда я думаю об этом, всё умолкает, все прочее становится бессмыслицей. Или, вернее, все становится безмерным праздником, сама смерть рассеивается словно дым, только сумасшедшая любовь может вступить в союз с этим успокоением, с этой неслыханной радостью бытия» [5: 23–33, 245–246]. Если обычно, недоумевая о смысле всего существующего и своей собственной жизни, Ионеско вчуже дивится тому, что мир

есть, хотя естественнее ему было бы не существовать, то в минуты праздника вместе с живым ощущением своего бытия он торжествует от мысли, что раз он, ощущающая личность, есть, тогда как мог не быть, то его бытие уже необратимо. Отменить его существование задним числом, словно его никогда не было, уже не удастся никакой силе.

Знание неотменимой достоверности своего однажды пережитого бытия по своей непреложности подобно у Ионеско абсолютной точке опоры, положившись на которую, можно сдвинуть вселенную. Радостной энергии обновленного, освобожденного, преображающегося человека все по плечу. «Если я изменяюсь, я изменяю мир» [4: 137]. В беспричинном экстазе озарения, полноты и подлинности человек не отстраняется от мира, он наоборот впервые обнимает мир в целом, понимая его хрупкость, незащищенность, летаргическую несобранность, чувствуя жажду и силу преобразить его. Только как? Выразить словами, чего именно хочет от человека восторг несказанного откровения, для Ионеско так же невозможно, как было нельзя вспомнить об истине, увиденной внутри двойного сна. Состояние легкости кратко, за ним следует падение в мире, вдвойне тягостное оттого, что память об однажды пережитом освобождении не стирается.

Ионеско подчеркивает, что такой же опыт в какой-то мере есть у всех. И все живут потом надеждой, которую оставил в них однажды миг полноты бытия. «Мы укутаны в грязное тряпье обыденности, живем в ее темном хлеву. Время от времени мы просыпаемся на несколько мгновений, потом снова погружаемся в пустую дрему». История в целом тоже колеблется между эпохами легкости, подъема – времена Перикла, Ренессанс – и периодами тяжести, принудительного коллективизма, угнетения. Но, снова возражая шпенглеровскому тезису о

непроницаемой разности культурных стилей, Ионеско настаивает, что в истории человечества не было цивилизации или культуры, которая не проявляла бы как могла стремления превзойти свою историю, вырваться к вневременной полноте существования, получавшей разные имена – небо, освобождение, чудо, возвращение потерянного рая; и не было эпохи, которая не говорила бы о необходимости преображения человека – новый человек, высший человек, сверхчеловек, – об идеальном государстве, о революции, словом, «о своем желании вернуть миру чистоту, подготовить его метаморфозу, спасти его, метафизически восстановить его». Этот негаснущий в человечестве порыв к созданию нового мира, как мы еще увидим, с наибольшей чистотой воплощается в искусстве. Его другие проявления может быть не менее энергичны, но часто беспорядочны и сбивчивы. Люди словно шарят по стенам незнакомого темного дома, пытаются нащупать выключатель. Секрет освободительного жеста утрачен, нетерпеливые усилия человечества, вспоминающего, что оно не может жить без совершенства, сосредоточиваются в наиболее доступной и поверхностной области политической активности, где все эти усилия по определению обречены на неуспех, потому что проходят мимо сути дела. Они посвящены внешней переделке мира, тогда как «в конечном счете мы глубже всего желаем собственной мутации, подъема на высший план существования» [5: 234–238].

С кем отождествить ни на кого не похожего одиночку

Ионеско объяснял всемирный успех своих «Носорогов» (*Rhinocéros*, Paris 1957) тем, что в этой пьесе, способной иллюстрировать тезис Ортеги-и-Гассета о восхождении масс, ему удалось почти нечаянно наткнуться на необъятную проблему обезличения человека.

Индивиды, подвергающиеся во всех современных обществах коллективизации, выталкиваемые в план поверхностного функционирования, ощущают ностальгию по одиночеству, по личной жизни. Как говорил Эжену Ионеско известный французский артист и режиссер Жан-Луи Барро, «Носороги» волнуют любую публику потому, что пробуждают дремлющего в каждом человеке Беранже. Среди всех персонажей пьесы один Беранже не соблазнился мощью грозных животных и решил на свой страх и риск остаться человеком. «Тот, у кого есть душа, – формулирует как закон Ионеско, – непохож на всех остальных» [7: 128–129]. Достаточно посмотреть, как в автобусе, в метро каждый старается занять отдельное сиденье, как в некоторых странах люди бедствуют в коммунальных квартирах, чтобы понять что современный мир страдает от малого уединения личности.

Сплочение людей в компактные массы, которое Ионеско имел возможность наблюдать рядом с собой в 1930–1940-е годы и которое, он считает, с разной интенсивностью происходит во всех современных государствах, настолько неестественно для человека, что достигается только ценой расшатывания человеческого существа и воспитания новой человеческой породы. В 1940 году Ионеско почти казалось, что люди в самом деле уже разделились на две расы: человека – и нового человека, причем второй не только психологически, но и физически отличается от первого [5: 98–99]. Позже Ионеско предпочитает говорить о тех же явлениях уже не в биологическом, а в библейском плане. «История повторяется. Мы видим те же миллионные сборища, разве что уже в других странах. Идолы обращаются к массам, тогда как Бог не обращается к массам. Каждый из нас лично обращается к Богу. Если попытаться определить это теологически, то таково различие между Богом и Сатаной» [7:

111]. Новый человек научился жить в стихии безличного. Сказав было, что минуты радостного изумления, которые человек переживает, как бы впервые видя мир, незабываемы, Ионеско теперь берет свои слова назад. Многие забывают. Люди вместо детской непосредственности развивают в себе другую детскость, которая может продолжаться до старости, род забывчивой наивности, не свободной однако от забот и корыстных желаний. Ионеско иногда называли обличителем кризиса общения в современном мире, но сам он возражает против этого и говорит, что если теперь и существует проблема с общением, то только между человеком и его собственным Я [4: 105]. В определенном смысле среди человеческой массы нового типа возрастает коммуникабельность, люди, сплотившись в тот или иной коллектив, находятся в непрерывном интенсивном общении. Их общность еще больше скрепляется оттачиванием посторонних. Отклоняя чужих, человек неизбежно делает чужой себе и частицу собственного Я.

Парадоксальным образом именно среди стихий коллективизма в 20 веке с неслыханной прежде силой распоясывается империализм личности. «Все отрицатели индивидуализма сами отчаянные и разнузданные индивидуалисты, одержимые патологической волей к власти, безудержным желанием проявить, утвердить себя, поглотить или покорить *других*, чтобы выжило только одно их гипертрофированное Я. Все должно погрузиться в обобщенную безличность, в коллективное бессознательное – кроме Я, не терпящего присутствия других и желающего вытолкнуть их из себя» [4: 211–212]. Нарастающей организации безличных масс, происходящей в сфере политики, в идеологической сфере отвечает структурализм. Он преуменьшает личностный характер явлений культуры в пользу внеличных или бессознательных веяний. Но и в

структурализме любых направлений, как в политике, личность мыслителя несмотря на подчеркивание им безличных и бессознательных начал не ослабляется, а гипертрофируется. Так Мишель Фуко говорит о малозначительности индивидуального сознания на мощном фоне идеологического языка эпохи, но книга Фуко «Слова и вещи» написана таким ярким индивидуальным стилем, за темой универсального надличного дискурса в ней с такой стилистической определенностью встает лицо автора, что кажется, будто теоретик, убеждающий читателя в его подчинении коллективному бессознательному, сам силится высвободиться из-под власти последнего, раз и навсегда осознать его и овладеть им. По своеобразной абсурдной логике никогда в истории не было такого разгула личности, не желающей ни от чего зависеть, как в современную эпоху, изобретшую тоталитаризм. «Дело обстоит так, словно каждый индивид, будь то в идеологии, будь то в политике, самозабвенно стремится расширить свою личность, желая покорить себе бессознательное, стихию коллектива. Никогда не было такого множества прозорливых умов, пытающихся объять своим сознанием бессознательное, такого множества диктаторов или тиранов, такого количества уникальных, неповторимых и нередуцируемых индивидов» [5: 209–217]. Энергия современного идеологического и политического наступления на обособленную личность лишней раз говорит о подспудной вере самих ее гонителей в могущество этой личности. Неосознанность усилий, служащих казалось бы коллективизму, по существу направленных на самоутверждение личностей, делает эти последние неуязвимыми.

Ионеско записывал в своих дневниках около 1940 года, что он возможно всего лучше выражает время своей оппозицией к нему, причем не столько тем что идет против идеологических течений, сколько тем что среди

вихрей времени хочет хранить человеческое достоинство, своего рода универсальное сознание, простые заветы которого «не давать себе опускаться, не давать себя морочить, сохранять ясность сознания, судить обо всем полагаясь на здравый смысл» [5: 53].

Литературное творчество Ионеско вырастает, как из почвы, из уверенности, что не только ему одному хотелось бы скрыть от посторонних глаз это свое одиночество, эту свою потерянность среди вещей и событий мира, свои опасения, свои недоуменные вопросы о цели жизни и смерти. «Литератор это просто человек, который громко высказывает то, о чем другие говорят только самим себе или шепчутся» [4: 28]. Ионеско полагается на то, что самое запятанное из всего, что скрыто в его душе, таится в любой другой. Например: я замечаю, что для того чтобы жить я нуждаюсь в любви; я заключаю отсюда, что для того чтобы жить другие нуждаются в любви [4: 125]. Почти половина рассказов и пьес Ионеско представляет собой намеренно необработанные изложения снов, и популярность своего театра он принимает как свидетельство того, что его «сугубо личные монстры» что-то говорят всем. «Самый личностный театр есть в то же время и самый социальный театр. Много говорили о народном театре, о социальном театре, о том, что автор не должен отрываться от себя подобных, что он должен работать для общества. По мне, театр должен быть открытием скрытых очевидностей» [7: 154–155]. Писательство, уточняет Ионеско в другом месте [2: 64], это исследование, труд извлечения наружу того в себе, что всего глубже укоренено и, строго говоря, до своего открытия не существовало на свете: это такое открытие, которое есть вместе и изобретение. Логика писательства по-своему тоже абсурдна: в нем докапываются до «первозданного», но выносят на свет новое; уходят в себя, но соединяются

со всеми. Литературный текст, вынесенный в универсальную сферу культуры, которая принадлежит как бы всем и никому, перекликается через голову поверхностной, обыденной или утилитарной коммуникации с тихой заглаженной глубиной человека. Через художника говорит о себе большое множество людей, иначе он не интересовал бы никого; и в то же время он выражает свою собственную, единственную на свете индивидуальность, иначе он тоже был бы никому не интересен [2: 12]. В своей литературе Ионеско хочет и остаться только наедине с собой и вместе с тем ненавязчиво, чисто, духовно быть в общении с незримым множеством других. Только таким, он уверен, и может быть настоящая общность – через слово, идущее из молчаливой самоуглубленности одиночки и именно в силу этого важное для всякого человека.

Разберем эту мысль Ионеско. Пишущий очертя голову отдает всем то, что знает в себе как самое интимное, отличающее именно его как вот это лицо от всякого другого, неповторимо; он рискует выставить себя на позор и надеется по существу на то, на что нельзя надеяться в здравом смысле. В самом деле, нужно чудо, чтобы единственная самость человека, которой он не похож ни на кого в мире, встретила к другим отклик, а не холодное любопытство или безразличие. Но так или иначе настоящее общение между нами не может состояться, минуя эту рискованную ступень. Надо сначала утонуть в тексте, вверив самое интимное неведомо кому, чтобы тебя смогли потом найти и понять другие. «Только через текст, т.е. через исповедь, т.е. только для человека, погрузившегося во вселенную, в бездонность *другого*, может совершиться приобщение. Один на один с произведением, один на один с *другим*, – с другим, который даже не подозревает об этой попытке приблизиться к нему, не знает, что по-настоящему, глубоко

понят: так мир пишущего становится миром читающего» [4: 124]. Художник не вправе нарушить мир другого человека, заявить свои права на переустройство его вселенной. Поэтому Ионеско пользуется заведомо необязывающими образами абсурда. Они несмотря на бессодержательность способны нести в себе первородное изумление, на котором держится отношение художника к миру, и могут вызвать нечто подобное такому изумлению у других. Кроме этого Ионеско мало чего ждет от воздействия литературного слова. Другое дело – важность литературы для самого писателя. Она становится для него как бы новым телом.

Бертольд Брехт был противником того чтобы зрители отождествляли себя с персонажами его театра, даже положительными: достаточно понять, разобраться в происходящем на сцене. Ионеско согласен с доводами Брехта в пользу этого взгляда, но не с выводами из них. Вызвать симпатии публики к положительному герою, конечно, слишком легко. При нацизме верноподданным драматургам удавалось добиться, чтобы зрители отождествляли себя с энтузиастами нового орднунга. Публика ненавидит мужа, который тиранит на сцене свою жену и, наоборот, сочувствует ему, если ясно видно недостойнство жены. Кроме того, в мире есть зло, которое театр не успевает обличить или не смеет вывести из-за царящей в обществе идеологической моды. Наконец, многое театр просто не в силах показать. Все это говорит как будто в пользу брехтовского отстранения действия от непосредственных эмоций публики. Тем не менее, думает Ионеско, нет необходимости вытраивать у зрителя его естественную склонность к отождествлению себя с персонажами. Достаточно будет если искусство проделает в обратном порядке путь, какой реально прошел объект театрального изображения прежде чем оказался втиснут в более или менее отчуждающие и, строго

говоря, абсурдные формы своего социального существования. Если общественные роли всегда так или иначе ограничивают человека, то через театр Ионеско хочет вернуть ему изначальную свободу действия и для этого говорит через своих персонажей о самом интимном в себе, о своем откровении бытия. «Когда я даю вольный ход раскованному воображению, строительству образов, я уже не просто я, не обособленная пристрастная самость, я уже не с этим против того, я уже не тот, кто против этого, я уже не просто лишь я сам, я – *все другие* в том, что у них есть человеческого; я больше не злодей, я уже не добряк, я уже не буржуа, уже не принадлежу к такому-то классу, к такой-то расе, к этой армии или к тому воинству; вместо всего этого я человек, сбросивший с себя все, что в нем было от однобоких взглядов, обособленности, дегуманизации, отчуждения, добровольно взятого на себя или навязанного принадлежностью к группе, и я уже не могу ненавидеть других. Вот где происходит глубокое отождествление, вот способ добиться его» [4: 24–25]. Только одиночка, затерянный в мире и ни на кого не похожий, может всерьез рассчитывать на то, что с ним отождествит себя всякий человек, насколько он хранит память о своей принадлежности к человечеству.

Ионеско рассказывает, что был изгнан из рая в семилетнем возрасте, когда, взглянув на себя в зеркале, вдруг понял, что только его лицо и его фигура, ни на что не похожие, выпадают из широкого праздника движущейся и сверкающей жизни, которую он до той поры безмятежно и царственно наблюдал. Зеркало показывало, что он *другой*, непохожий на всех, и от остальных его отделяет пропасть. Никогда бы уже он не смог преодолеть эту свою несчастную отдельность от целого мира, вернуть себе прежнее счастливое положение наблюдателя, торжествующего в середине вещей, если

бы не писательство и литература. Ими он снова создал и открыл вокруг себя родственную себе вселенную и себя в ее середине словно сына Бога в середине божественного творения [2: 91] или словно живое зеркало, отражающее собой весь мир. Пишущий, строя воображаемый мир, рождается снова. Самость литератора перестает быть скандальным диссонансом и опять вплетает себя в мир, едва ли не еще более богатый и истинный чем мир детства. Ведь в меру своей искренности и своего вдохновения он воссоединяется со всей культурой человечества, которая тоже при своей предельной универсальности крайне интимна. И он как рыба плавает в этом океане. Ионеско любит повторять слова испанского философа Эухенио д'Орса о том, что человечество это сенат, где Кант отвечает на вопросы Платона, Маркс спорит с Гегелем, Данте в чем-то упрекает Вергилия и т.д. «Это подлинное сообщество, это идеальное дружественное единение возможно лишь там, где есть уединение и вдумчивая собранность» [7: 127].

Кошка умеет быть кошкой

Итак, Ионеско хочет чтобы человек, всегда играющий в обыденной реальности ту или иную роль, в искусстве выпростался из своих ролей и возвратился к себе, каков он до принятия на себя социальных ролей и функций. Функции и роли в рамках современного государства обычно отчуждают человека. Театр Ионеско тоже отчуждает его от привычных устоявшихся форм существования, не вовлекая в мир, а, наоборот, отвлекая от мира и его практических смыслов. В этом он видит высшую жизненную полезность своего искусства. Без отдушины театра человек не вынес бы вечного функционирования. Ему пришлось бы тогда превратиться в частицу машины вселенной. Но он сам по своей природе целая вселенная. Поэтому в человеке всегда остается

что-то не вмещающееся в его функции. «Люди склонны смешивать перемену состояния или ситуации с якобы сущностной переменной. Буду ли я в состоянии раздражения, здоровья, болезни, благополучия или тревоги – все это в сущности внешнее для моей самости. Точно как актер, который остается один и тот же за своими разными ролями». Этим объясняется то, что человек, исполняющий в обществе роль крестьянина, буржуа, рабочего, все равно остается по существу отличен от любого другого крестьянина, буржуа, рабочего [4: 149–150]. В любых условиях существования, даже на другой планете Ионеско не может себе представить человека без этого свойства быть вселенной и без способности удивленно, словно впервые взглянуть на себя и мир, поражаясь тому, что есть он сам, что есть мир и что все такое, какое оно есть. Если бы даже все в человеке было обусловлено и объяснено, первоизданное удивление осталось бы необъяснимо, раз оно и есть то, что требует объяснения всему. «Если мне удастся отворить все двери, все равно останется одна, которую нельзя открыть, дверь удивления. Почему всё есть?» [4: 96–97]. Ионеско колеблется между двумя крайними ощущениями, одно из которых безнадежно мрачно. Ему временами кажется, что неминуемый конец отбрасывает тень на все прежнее существование человека и что после смерти он будет задним числом как бы аннулирован, последовательно стерта вся прожитая им жизнь. Человек проводит жизнь словно только для того чтобы потом фактом своего конца засвидетельствовать ее обреченность. В другие минуты ему представляется, наоборот, что, умея поражаться существованию, которого могло не быть, человек как бы раз навсегда получает гарантию своей нерушимой причаст-

ности к нему: миг полноты бытия, если он однажды имел место, отменить уже нельзя. Если человек однажды знает, что он есть, он уже в определенном смысле есть навсегда [5: 246]. «Раз мы существуем, мы уже не можем не быть; или, вернее, мы ведь могли бы не быть, но коль скоро мы есть, нет никакой опасности что нас уже не будет». Ионеско называет эту смутную, самому ему едва понятную догадку чувством вечности [5: 251].

Пример домашней кошки упрочивает его в этой догадке. Кошка от рождения ведет себя по-кошачьи, и ей не надо учиться быть собой, потому что с самого начала от природы она это уже так или иначе умеет. Если существует кошачий априоризм, то почему не быть и человеческому. Правда, перескок от биологии к духовной жизни рискован. Но человек по-видимому тоже не учится и не готовится, а от природы всегда уже заранее умеет видеть вдруг вещи и себя в первоизданной новизне. Бытие, свое и вещей, всегда может ему открыться с небывалой стороны и, таким образом, какой-то частью своего существа он всегда имеет свободный доступ в то бессмертие, о котором ему говорит в некоторые мгновения чувство непреложной достоверности его существования. Он без преград соприкасается с чем-то таким, что уже никогда не сможет быть против его воли отменено, искажено и стерто. Никакая смена обстоятельств и временных состояний человека не может против его желания разрушить или исказить эту его принципиальную раскрытость [4: 150].

За перипетиями человека в истории и обществе Ионеско видит то, что он мог бы назвать драмой спасения, хотя и немного в другом смысле чем Франсуа Мориак³. Для Ионеско кульминация этой драмы не встреча

³ «Для романиста, остающегося христианином как я, человек есть некто себя создающий или разрушающий, существо, вовлеченное в драму спасения, сознает он это или нет» (10, 125–126).

с именем и образом Спасителя, а невыразимое, обновляющее ощущение собственного и вселенского бытия как вечного подарка. Непредвиденность, неопиcуемость этого опыта и, наконец, его трагическая несоизмеримость с обыденной жизнью составляют ту «драму вообще», раздумьем над которой оказывается всякое драматическое произведение [4: 183–184]. До 1949 года, говорит Ионеско, он не любил театра, почти не читал драматургов и не учился драматургическому мастерству. Он стало быть тоже неким образом с самого начала умел повторить то, что и без него было уже незримо записано в нем самом как неотъемлемая черта его судьбы.

В своем театре Ионеско не следует никаким правилам, тем более концепциям и программам. «Разве кто когда определил театр? Мы начали писать антипьесы – и это все равно был театр» [7: 151]. Он считает, что достиг цели, если ему удалось, все равно какими средствами, уловить, распутать и донести до зрителей частицу вечной «драмы вообще». «Театр для меня это что-то довольно редкостное, порядком странное, в некотором смысле чудовищное. Это что-то грозное, открывающееся мало-помалу в меру развития не то что даже действия – разве что взять этот термин *действие* в кавычки, – а ряда каких-то более или менее сложных событий или состояний и ситуаций, движущихся ко все большему уплотнению» [7: 152–153]⁴.

Это определение театра, как бы нащупываемое вслепую, переданное почти на одних осязательных образах, напоминает отчет мистика о посетившем его туманном видении.

Мир не изменишь, но его можно создать

При своем понимании театра как всеобъемлющего жеста Ионеско чувствует себя демиургом, который из хаотической смеси света и тьмы, какую сам является, стихийно порождает художественное создание по подобию сотворения вселенной. Иногда он немного кажется себе заместителем Бога [7: 67, 88]. Произведения искусства, вырастая как бы самостоятельно, с произвольностью разветвляющегося из почки листа, сохраняют ту же самостоятельность на всем протяжении своего дальнейшего существования. Они объективные живые реальности со своим лицом и своими свойствами, которыми они вполне определенным образом воздействуют на зрителей и слушателей, так, что их создатель заранее может предвидеть характер, какой примут субъективные реакции соприкасающихся с ними людей. Ценность художественных произведений измеряется этой их самоидентичностью и длительностью их излучения [4: 40–41]. Литературное слово давно казалось бы пустой болтовней, отвлекающей от серьезности жизни и смерти, не будь этой возможности иногда строить из него живые реальности, малые вселенные [4: 141].

Ионеско считает заранее предсказуемым действие художественного произведения на слушателей. Но все содержательное и конкретное в таком предвидении вытекает только из знания характера слушателей, не из понимания произведения. Смысл своих пьес, мы видели, он описывает в самых обобщенномимических выражениях. Он требует, боль-

⁴ О параллелях с «театром жестокости» Антонена Арто см. напр. *Dickinson H. Eugene Ionesco: The existential Oedipus // Ionesco. A collection of critical essays, ed. By Lamont R. C. Englewood Cliffs (N. Y.) 1973.*

ше того, чтобы по мере вникания в художественное произведение улетучивалась даже такая предельно схематическая догадка о его содержании. Еще двенадцатилетним учеником коммунальной школы он понял за чтением Флобера, что литература скрывается не в канве описываемых событий и не в мыслях, а в особом неуловимом качестве языка. «Мне казалось, что в словах или через слова, притягиваемый словом, светится уловленный и сбереженный лучик света» [2: 20–21]. Живая реальность, какую является художественное произведение, обладает поразительным и трудным свойством: она в принципе ничего не означает. При внимательном взгляде на нее она должна оказаться такой же странной, вместе близкой и непостижимой, как мир, впервые увиденный в минуту преображения. Подлинное произведение искусства загадочно, и если за ним что-нибудь стоит, то только еще большая загадочность мира; как там, так и здесь «любое приписанное значение произвольно, любое частное употребление субъективно, не задевает невыразимой сущности вещей. Мы стоим здесь перед сырой вселенной, какую она предстает ребенку, перед чистым бытием» [6: 23]. Раннее изумление перед сияющей вселенной, сохраняясь в душе неразъясненным чувством или мыслью без слов, «какой-то песней сердца», остается единственным источником жизни и литературы для писателя. «Пожалуй, еще и сегодня, спустя десятки лет, – пишет Ионеско в 1969, – все тот же свет питает меня, удерживает меня в жизни, оказываясь сильнее моих отчаяний и депрессий... Мне еще никогда не удавалось высказать это как подобает, я еще не нашел язык, отвечающий этой мысли, этим чувствам, этим волнениям, этой невыразимой истине, которую я постоянно пытаюсь высказать» [2: 60–61]. А когда литератору наконец удается подняться до невысказываемой

истины, его слово в свою очередь впитывает в себя частицу ее невыразимости.

Понимание искусства начнется тогда, когда, перешагнув через одержимость концепциями, через маниакальное желание все объяснить, мы догадаемся, что художественное произведение в своей последней инстанции непостижимо [6: 27]. Оно всегда вторжение какой-то другой реальности в обыденный мир. Когда создание искусства задумывается или воспринимается как сообщение о существующей реальности, оно только увеличивает путаницу в головах, и без того загроможденных противоречивыми мнениями. «Одно единственное слово может наставить нас на путь истинный, второе сбивает вас с толку, третье наводит на вас панику; с четвертого начинается абсолютная неразбериха» [4: 103]. Попытки навести порядок в хаосе переусложняют его. Ионеско предлагает писателям, желающим непосредственно переделывать мир и направлять его историю, стать лучше политиками. Литература занята нулевой фазой истории и общества: она должна хотя бы на время вывести человека из потока вещей, из социальной детерминации. В искусстве не исправляют сложившийся мир, а строят еще один, новый. По образу миров искусства потом может быть воссоздан действительный мир. Герои романа имеют право быть глупыми, злыми, разумными, милостивыми и какими угодно; суть в том, что чудом поэтического творчества они *живут* и их вселенная по волшебству вытесняет на время из головы читателя окружающую действительность, помогая и ее потом увидеть и изобрести заново. «Все надлежит воссоздать. Ничего – переделывать» [2: 107]. Искусство дает увидеть, что за привычным лицом вещей действительность всегда полна неожиданных возможностей. «В каждый момент времени за видимой реальностью стоит наготове другая реальность, другая вулканическая вселенная,

готовая сместить первую, взорвать ее, расплавить. В конце концов, возможно, другой мир заменяет собою наш постепенно, почти незаметно для нас, без грозных катастроф, может быть благодаря какой-то медленной метаморфозе, так что мы окажемся в иных просторах не ведая о том» [6: 25–26].

«Да, все может сразу измениться. И я – я могу снова найти свое детство. Завтра произойдет, возможно, Явление новой вселенной, новое Творение» [2: 126]. Не отвергать, не оспаривать, не переделывать действительность, а показать, что для нее ежеминутно возможно новое начало, – вот задача, которая способна захватить всего художника и всегда ставит его перед необходимостью обновления своего искусства. «Новый мир, который по-видимому открывается перед нами, перспектива смерти или наоборот тотального преобразования жизни и мысли должны, как кажется, привести нас к эпохе, когда поэзия, творчество, искусство примут непредвиденные формы. Во всяком случае пока художественное выражение слишком слабо, воображение слишком бедно, чтобы встать наравне с яркостью и чудом этой жизни» [1: 10].

Охранительная привязанность к старому, желание сберечь и упрочить что-то в существующей обыденности справедливо подозреваются в корыстном интересе. Нравственно безупречна только любовь отцовского склада, бескорыстно дарящая жизнь самостоятельным свободным созданиям. «Не сохранять свою собственную жизнь, а давать жизнь другим. Если недоброе дело любить свое, то доброе дело любить других, и не для того чтобы обрести в них опять же самих себя, а просто за то что они действительно *другие* чем мы. Если делать так, то мир не погибнет» [4: 94–95].

Ионеско хочет напомнить о том, что и бескорыстное обновление мира искусством, и неприметное питание мира за счет искусства

происходит давно и в широких масштабах. Если новое слово философий и идеологий со временем стирается, то искусство возвращает языку ту же многозначительную новизну, какую имеет мир, впервые увиденный поэтом. Художник движется против течения, обратно пройденному языком пути раздробления и отвердения смыслов, вспять «к месту первого шага, к блеску первого образа, где слова уже не выражают ничего кроме света, где из этой тишины возрождается Слово» [5: 250–251].

Если какая-то сторона художественного произведения неуловима, то эта в первую очередь. Перед ней особенно беспомощна критика. Зато сама эта неуловимость искусства действует невероятно возбуждающим образом на человеческую мысль. «Истинны ли создания воображения? – спрашивает Ионеско и не медлит с ответом. – Они настолько истинны, что на всем протяжении времен и на всех пространствах земли люди только и занимаются что литературой, поэзией, живописью, театром. Только и говорят что о воображаемых персонажах; создав немного литературы, создают потом много больше литературы о литературе и литературы, изучающей литературу о литературе. Создания психологии, психоанализа, социологии, метафизики, уж конечно эстетики и философии культуры почти все основаны на созданиях художественного воображения» [4: 202, 5: 255–256].

В «Рассыпанном дневнике» Ионеско всего подробнее и продуманнее говорит на эти темы. «Когда философ философствует, когда художник рисует, первый философствует о философии, второй размышляет о живописи. Философствование и живопись – два вида вопрошания в двух формах мысли. Для меня автор это человек, который мыслит при написании своих драм и комедий точно так же, как, философствуя, мыслит философ. В то же время авторское драматическое произведе-

дение есть как бы раздумье о драматическом произведении вообще. Театральный диалог, театральное движение это собственно способ исследования драматургом реальности, исследования самого себя, способ понимания и самопонимания. Язык литературы, особенно язык драматической литературы не иллюстрация к какому-то другому вышестоящему языку, популяризацией которого являлся бы театр. Конкретная мысль, образная мысль, мышление в событиях и движениях так же полноценны, т.е. они такой же, ни более ни менее, исследовательский инструмент, как понятийный дискурсивный язык... Самым богатым, самым нагруженным по смыслу часто оказывается именно язык художественного творчества; он не только не обусловлен никакой внеположной ему мыслью, которая стояла бы над ним и которой он должен был бы лишь следовать, но, напротив, часто именно язык художника приводит в движение, зарождает мысль других, и именно он создает новые способы видения, новую ментальность. Идеология, социология, эстетика питаются производением искусства. Нет философии культуры без самой культуры. Нет философской теории без живых примеров душевной жизни, какими служат художественные создания. Их авторам не было необходимости знать или учитывать прошлые формы опыта. Иначе в мире не появлялось бы ничего нового. И это новое, помимо того что оно есть познание определенных реальностей, есть в то же время конечно и созидание, коль скоро всякое познание, всякая встреча с миром есть проекция Я на ту материю, какою является мир, – проекция, а стало быть образ, формирование, архитектура. Никаких идей, которые стояли бы за художником или над ним и которые он должен был бы зримо воплотить, пожалуй, нет. По существу у поэта все идеи *впереди* как некие возможности или живые ростки, которые распуска-

ются, разворачиваются по-своему, как велит их природа, как велит своеобразие творчества, представляющего собой конкретную автономную мысль, одновременно и исследование и построение мира. Целый мир выстраивается или раскрывается по мере того как художник пишет и осмысливает его» [4: 183–185]. Пусть жесты, образы, ритмы, метафоры искусства часто непонятны не только читателю или зрителю, но и создающему их художнику, тем не менее язык искусства самый подлинный из языков человечества, и если люди не понимают или не принимают этого языка, то тем хуже для них: насколько они не узнают себя в слове искусства, настолько они уже не знают сами себя.

Эстетическая критика в наши дни, замечает Ионеско, все больше делается орудием потерянного, редуцированного человека. И кажется, что она имеет задачей разрушить производство искусства, разнеся его по психологическим, социологическим, общеполитическим, идеологическим, политическим контекстам. «Хотят утопить произведение, растворить его в контексте, уничтожить. Если не знать, что произведение неуничтожимо, то впору уж кричать *караул! Убийство!*» [4: 206–207]. Искусство однако оказывается живучим. Убитый встает, и частица его жизнеспособности передается орудиям убийства и даже самим убийцам, потому что весь общекультурный контекст без произведения был бы забыт, потеряв свою актуальность, тогда как художественное создание хранит не старея и само себя и спасаемый им от небытия контекст.

Не бойтесь испытания искусством

Тем не менее, чтобы искусство как подлинное слово человеческой сущности продолжалось, все-таки нужны минимальные общественные условия, которые, по убежде-

нию Ионеско, в наше время как раз перестают существовать. Политика, сделавшись самоцелью, борьбой биологической витальности за лидерство ради лидерства, а также спорт, ставший рядом с политикой главным развлечением масс, – два занятия, доступные для духовно ампутированного человека, новый опиум народов, лишают искусство питательной среды и простора. «Мы живем, – говорил Ионеско 15 июня 1979, – в хаосе, которым никто не доволен, где распоясались и свирепствуют не доросшие до рациональности, самые низменные, самые корыстные, самые зловещие в своей слепоте силы». Необходима срочная морализация политики, «иначе наступит та смерть человека, которую некоторые французские идеологи провозглашают с настроением вроде мрачной радости или разочарованного и жалкого цинизма» [8: 12–13]. Но в свою очередь гуманистическая мораль распадается, когда у нее нет трансцендентальной почвы; в непонимании этого Ионеско видит слабость в целом близкого ему морализма «новых философов» Ж.-М. Бенуа, Г. Лардро, Б. Леви, А. Глюксманна, которым он хочет напомнить слова одного из персонажей Достоевского, что если Бога нет, то все позволено. Культура драгоценна не столько своими богатствами, сколько даримым ею навыком и опытом работы человека над собой. Культура это все то, что способно восстанавливать в человеке человека или, другими словами, это его творческая воля к возрождению. Культура может расти путем своего собственного отрицания. Артюре Рембо и в 20 веке тоже многие художники показывают Ионеско пример обогащающего культуру отвержения ее. Антитеатр – способ восстановления театра. Подобно тому как человек лишь возвращается к себе, когда экстатически выходит из частных рамок своего существования, культура и язык не боятся очистительного огня.

Вообще кризис для Ионеско способ существования культуры. «Вся история это история кризисов. Пока длится кризис, пока длится тревога, есть подлинная жизнь, жизнь духа» [7: 182]. Для такого процесса культуры, смелого до риска, требуется по крайней мере одно условие, минимальная свобода, терпимое отношение к художнику. «Нет свободы без культуры. Но главное, нет культуры без свободы. Диктатура убивает культуру. Концентрация власти, гнетущая гипертрофия государства это смерть человека.» Мрачная оценка современного государства как такового одна из нескольких точек соприкосновения Ионеско с «новыми философами». «Государство стало чудовишной машиной, которая расплющивает личности. Государство это смерть. Гипертрофированное государство не отречется без принуждения, без нашего бунта, решительно доведенного до победного конца. Будучи агентом смерти, государственная власть не знает убыли, она погибнет лишь от силы, силой выброшенная в мусорный ящик. Она ведет к гомогенности, к энтропии, к смерти». Под государством общество превращается в толпу. Сегодня массы во всем мире питаются эрзацами культуры, «как во время войны, когда пили эрзац кофе и подслащали его сахарном вместо сахара» [8: 19–19].

В верной иерархии ценностей политика заняла бы место кухни общества, а вершина принадлежала бы людям творческого склада. Они делятся по своему темпераменту на ученых и художников. К последней трети 20 века соотношение между этими двумя группами изменилось. Наука оказалась способна творить чудеса, тогда как почти во всем искусстве завершился модернистский цикл и еще не начался переход к чему-то новому. Ионеско предсказывает, что чертой литературы, живописи, театра близкого будущего станет высшая наивная простота. Сейчас пока сложилась

ситуация, когда поражает сама техника кино, радио, телевидения, в то время как фильмы, радиопьесы, телеспектакли не поражают ничем особенным. «Взлет человеческого духа выражается в технике, когда искусство и литература все больше и больше отстают. Чтобы работа поэтического воображения снова получила какую-то ценность, надо пройти какому-то времени, поэт должен освоить мир техники, оставивший его в настоящее время позади» [7: 194–195].

Пытаясь угнаться за техникой, литература иногда сама хочет стать техничной, подражать науке, вдохновляться ею, применять ее приемы. Но царство литературы и поэзии чувство. Недаром «новые романисты», желая быть научными, стали вместо этого технарями. Незаменимость искусства в том, что только оно исследует ту основу человеческой жизни – и между прочим также науки, – какую является страсть. Литература и философия имеют дело с непосредственным человеческим бытием, бедственным, ищущим или радующимся; наука всегда лишь вращается вокруг этого бытия. «Между бытием и наукой не просто отсутствует общий язык, но между ними просто не может быть соприкосновений. Это две абсолютно параллельные, независимые, автономные деятельности» [2: 97]. Конец литературы не окончателен. Она возродится из пепла. Не наука, а именно искусство, умеющее быть одновременно и древним и новым, хранит преемственность и самоидентичность культуры, связывает архаику с временем. Только искусство возвращает человека самому себе в том

смысле, что размыкает его, помогает заглянуть в необыденные, звездные стороны своего существа.

Открытая искусством красота заражает человека ностальгией по недостижимому и вносит в существование тот тревожный надрыв, без которого человек был бы еще не полон [5: 277]. «Страшны и грандиозны откровения искусства. Если великое создание не заставило вас забыть, значит вы не всмотрелись, значит вы его не поняли, не дали ему сказать вам свое слово. Всякое восприятие произведения искусства борьба, боль. Вместе с ним вы должны все поставить под вопрос. Поддайтесь искусству, позвольте себе попасться в его благожелательную ловушку, в многообещающую пропасть, которую оно перед вами раскрывает. Не бойтесь. Нельзя спастись не пройдя через испытания» [8: 25].

Угроза искусства, о которой говорит Ионеско, в невозможности знать заранее, как оно изменит человека, который примет вызванные им чувства и порывы всерьез. Конечно, внушение искусства ненавязчиво и риска можно избежать, если встать к нему в отношении музейного хранителя и видеть в его произведениях красивые предметы. «Но я вам этого не советую, – говорит напоследок Ионеско. – Сделайте все, чтобы эти предметы, обращаясь к такой глубине вашего существа, чтобы все эти загадочные лики стали для вас самой мучительной, самой поработавшей, самой освободительной проблемой вашего человеческого и душевного опыта» [8: 25].

Список литературы

1. E. Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris: Gallimard, 1966).
2. E. Ionesco, *Découvertes*, Illustrations de l'auteur (Paris: Skira, 1969).
3. G. Tarrab, *Ionesco à coeur ouvert* (Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1970).
4. E. Ionesco, *Journal en miettes* (Paris: Gallimard, 1973).

5. E. Ionesco, *Présent passé, passé présent* (Paris: Mercure de France, 1976).
6. E. Ionesco, A. Balthasar, *Pol Bury* (Bruxelles: Cosmos, 1976).
7. E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve: Entretiens avec Claude Bonnefoy* (Paris: Belfond, 1977).
8. E. Ionesco, *Pour la culture, contre la politique* (St. Gallen: Erker, 1979).
9. E. Ionesco, "Printemps 1939: les débris du souvenir", Pages de journal, *La photo du colonel: Récits* (Paris, 1962).
10. M. Chapsal, *Les écrivains en personne* (Paris, 1960).