

Е. В. Киричук

**Концепция
комического
во французской
авангардной
драме**

Искусство авангарда — актуальное явление для современной культуры

и литературы. Отечественное литературоведение и искусствоведение применяет понятие авангарда как качественную характеристику новаторских явлений в поэзии, прозе, драме и живописи рубежа XIX–XX веков, которые определяют движение обновления¹. Художественному сознанию авангарда свойственна эклектика и социальная ангажированность, неканоничность жанровой и художественной системы, которая определила широту трактовок самого этого явления, представляющего собой одну из ярких форм разрыва с традицией реализма.

Французская авангардная драматургия — это исторически опосредованное явление, в котором прослеживаются некоторые общие поэтические черты, признаки жанровой реформы. Авангард стал традицией в театре,

но во многом не исчерпал себя и оказался не полностью раскрыт в эстетико-

философском плане, поскольку авангардная драматургия — это не только бунт и отрицание, но и процесс поиска иного художественного языка, который еще не завершен. Провиденческие предсказания А. Арто о рождении нового качества театра в действительности вылились в игру на формальном уровне, только в редких случаях достигая того максимального аффекта, который он называл двойником театра.

Историческую ретроспективу развития авангардной драматургии выстраивает в своей работе «Театр насмешки» Эммануэль К. Жаккар². Авангардный театр по его периодизации в своем развитии проходит три этапа.

Первый этап охватывает вторую половину XIX века, когда зарождается «эстетиче-

ский авангард — явление абсолютно новое, которое затрагивает различные области Литературы...»³. К явлениям авангарда Жаккар относит прозу Г. Флобера, поэзию Ш. Бодлера и представителей «искусства для искусства». В этот период писатель впервые выдвигает принцип игры «против читателя». Конфликт между художником и публикой создает эффект эпатажа и объясняет отчасти психосоциальные особенности явления театрального авангарда. Театр зависим от публики, должен получать, прежде всего, ее одобрение, поэтому, чтобы сложился театральный авангард, нужны следующие предпосылки: «создание небольших экспериментальных театров с малым бюджетом; появление смелых и одаренных режиссеров-новаторов; публика, заинтересованная в знакомстве с новинками современного искусства»⁴. Эти предпосылки создал А. Антуан в своем Свободном театре.

Вслед за ним появился символистский театр Искусства Поля Фора, который ставил пьесы с «темным», эзотерическим смыслом, таких авторов как Лафорг, Рашильд, Реми де Гурмон, Метерлинк. Второй символистский театр, театр Творчества, возглавил Орельен-Мари Люнье-По. «В целом символистский театр не пытался реформировать драму, поскольку был развернут к поэзии (новые «драматургии» были поэтами). Они избегали реальности внешней ради реальности внутренней, мира повседневности ради мира воображаемого, конкретного ради абстрактного, рационального ради иррационального, утверждения ради намека и символа»⁵. Этим двум театрам (Поля Фора и О.-М. Люнье-По), по мнению Э. Жаккара, соответствует определение театра авангарда в период с 1896 по 1935 г. В это время драматургия авангарда будет представлена именами А. Жарри, Г. Аполлинера, Р. Витрака и А. Арто, а также Т. Тцара и Ж. Кокто, в творчестве которых уже обнаруживаются черты жанровой реформы. Творчество этих драматургов — второй этап развития авангардно-го театра.

Пьеса А. Жарри «Король Убю» (1896) оказалась образцом эпатажа. Главный ее персонаж — папаша Убю начал свои реплики выражением: «Merdre!», лексика его была переполнена скатологическими остротами, в довершение всего вместо скипетра этот король держал в руках щетку для мытья полов.

Традицию А. Жарри продолжил А. Арто, создав «Театр Альфреда Жарри». «В «Театре Альфреда Жарри» за четыре года существования было восемь спектаклей. При этом скандалы, сопровождавшие каждую премьеру Арто, были не такими уж громкими — всего лишь отголоски триумфальных провалов, начавшихся с «Короля Убю» в театре «Творчества» Люнье-По и продолженных постановками Аполлинера, Тцара, дадаистскими концертами, сюрреалистическими вечерами. Так что «Театр Альфреда Жарри», можно сказать, представлял собой рутину авангарда»⁶. Как и предыдущие авторы, Арто отказывается от психологического рисунка характера, реалистического изображения действительности и стиливого единства. Книга А. Арто «Театр и его двойник» (1938) стала теоретическим манифестом и «библией» авангарда. «Существует довольно распространенное — и очень удобное — мнение о том, что Арто стал гениальным пророком для Беккета, Ионеско и Адамова. В действительности Ионеско, так же как и его близкий друг Адамов, отрицали это влияние. Все же Арто повлиял на таких режиссеров как Барро и Роже Блэн (позже на Петера Вайса и Джулиан Бек)... В этом смысле Арто мог повлиять на Театр Насмешки пятидесятих годов, но не прямолинейно, не сыграв роли вдохновителя»⁷. Театром насмешки Э. Жаккар называет театр абсурда, сложившийся как совокупность явлений авангардной драматургии Э. Ионеско, С. Беккета, А. Адамова. Появление этих театральных авторов знаменует начало третьего этапа развития авангарда. «Дух авангарда переживает период расцвета к 1950 году, благодаря Ионеско, Адамову и Беккету, благодаря существованию среди публики круга интеллектуалов и студентов, существованию таких экспери-

ментальных театров как Театр де ля Пош (карманный театр), Театр Ноктамбюль (театр для полуночников), Театр де ля Юшетт; режиссеров, таких как Роже Блэн, Андре Рейбаз, Жак Моклэр, Жан-Мари Серо»⁸.

Определение «театр насмешки» по отношению к театру авангарда, мы полагаем, можно распространить не только на период 50-х годов XX века. Оно равнозначно соотносится с более ранними явлениями этого театра, которому свойственен эпатаж, эстетика комического как обратимого, грубый, народный смех, в котором проявляется маргинальное, внеэстетическое начало, жанровые формы фарса, буффонады, сати. Драматургам такого театра свойственен отказ от психологизма в разработке системы персонажей, замена реальной действительности вымышленным миром фантазии, стремление к созданию эффекта яркого эмоционального восприятия сценического зрелища, пусть даже путем возмущения и отрицательной реакции зрителя.

Начало этому авангардному движению от символизма к театру абсурда положили комические пьесы А. Жарри, которые в своей жанровой интерпретации выходили за рамки специфики комедии, в той форме, в которой она существовала в конце XIX века — бульварной развлекательной комедии, или «хорошо сделанной пьесы».

Авангардная эпатажно-комическая драматургия Жарри возникла в сфере символистского театра, в окружении символистов, близких к С. Малларме. А. Жарри видел осуществленные на сцене театров Искусства и Творчества спектакли по пьесам Метерлинка, Лерберга, Рашильда, а в постановке «Пер Гюнта» Ибсена даже принимал участие. Этот опыт нашел свое отражение в его теоретических манифестах, в поэтике его драм. На этом этапе реформировался сам жанр драмы, в котором проявлялись черты и символизма, и нарождающегося авангарда. Прежде всего, пересмотру подверглись две основополагающие категории драмы — мимесис и катарсис. Символистская драма, опирающаяся на поэтический принцип «оча-

рования чтения», уже отказалась от мимесиса, создавая условные символические картины, предметом которых была не реальная действительность, а мир воображения. «Очарование чтения» позволяет внести в драму эпическое начало, т. е. проблематику, не выявляющуюся прямо в самом действии драмы, но придающую ей полисемантический смысл. Эпизация существует и в авангардной драме А. Жарри. Применив к характеристике этой драмы понятие текста (Р. Барт), мы выявляем ее смысл как интертекстуальной, импровизационной структуры. (Жарри как Аристофан, Шекспир, Ибсен, или Жарри как объект самопародии — король Убю). Такие драматические картины зачастую исключали возможность развития действия и были бесконфликтны (статический театр). Конфликтность исключена, тем более что проблематика авангардной драматургии лежит вне сферы этики и морали. Доэстетическое сознание, характеризующее авангардную драму, присуще и древней драме, в ее дожанровой форме (как отправление сакральных ритуалов), но эта особенность ментальности не отрицает идею очищения. Вопрос о катарсисе в авангардной драматургии должен решаться именно с этой точки зрения, поскольку в классической формулировке (Аристотель) катарсис здесь не существует. Эпатаж и гротескная образная система этой драмы исключают всякую возможность сострадания или благоговейной радости.

Авангардная драма — это тип драматического произведения, в котором предмет изображения — ирреальное, трансцендентное в рамках символической образности. Содержательный план такой драмы определяет метафора метафизических величин — хаоса, смерти, бытия как универсальной категории и т. д., что влечет за собой доминанту эмпатического чувственного восприятия театрального зрелища (страх и возмущение, отрицание). Эстетическое и формальное начало здесь доминируют над дидактическим, поэтому драма авангарда может быть бесконфликтной и внеэстетической; в ее сценическом воплощении преобладают художест-

венные средства «чистого театра», что оказывает влияние на пьесу как литературное произведение. Так, спектакль по пьесе «Король Убю» имел следующие особенности: «Действие спектакля, поставленного Люнье-По и оформленного Тулуз-Лотреком, П. Боннаром, Э. Вуйаром, происходило на нескольких площадках, пространство сцены было занято кроватью и огромным ночным горшком. Актеры, появляющиеся из нарисованного камина, играли по законам клоунады и импровизации. Места действия обозначались табличками, Царь Алексей и Убю гарцевали на палках, армию изображал один человек и т. д.»⁹.

Парадокс жанровой природы такой драмы состоит в том, что, обретая трагическую или комическую интонацию, авангардная драма остается внежанровой формой. Эпатажная направленность, негативная эмоциональная окраска зрительской реакции, равновесие эстетических категорий ужасного и смешного, отказ от морально-этической трактовки действия не позволяют дать классическую жанровую оценку этой драме. Сценическая интерпретация также неоднозначна, что и произошло с пьесой А. Жарри: «Как пьеса, так и спектакль состояли из напластования бесконечных литературных и театральных цитат. Жанр не мог быть определен однозначно, так как включал мистерию и фарс, историческую хронику и аристофановскую комедию, высокую трагедию и политический памфлет»¹⁰.

Генезис драмы авангарда и определение ее жанровой категории позволяют определить архаизацию формы этого вида драмы и неканоническую природу ее жанровой принадлежности, которая не исключает сближения с эстетикой традиционной комедии маргинальных форм. Тенденцию вытеснения высоких жанров низкими отмечает Б. В. Томашевский, а М. М. Бахтин вводит для характеристики этого явления понятие «памяти жанра». Жанр способен воспроизводить свои инварианты на новом историческом этапе развития литературы. В поле «памяти жанра» комедийной модификации

Жарри входит целый ряд явлений и форм, относимых не только к канонизированным жанрам, но и к маргинальным. Генезис этой драмы соотносит ее с формой доэтического мифологического сознания, лежавшего в основе сакрального ритуала, а потом и театра (О. М. Фрейденберг. «Комическое до комедии»); с французским мистериальным театром Средних веков, который в эпоху классицизма получил название «неправильного театра». Представления древних сюжетов Страстей господних или мистерий изобиловали натурализмом и сценами жестокости. «До 1629–36 гг. во Франции на сцене господствовала так называемая «неправильная» трагедия и трагикомедия, эстетика которых во многом совпадала с «подражательной» (не в аристотелевском смысле), «натуралистической» эстетикой средневековых мистерий»¹¹. На сцене такого театра могли одновременно располагаться «море, лес, дворец, военный лагерь, ад, рай, Голгофа, ложе куртизанки, морской берег. Декорации не менялись, поэтому этот театр иногда называли симультанным (одновременным)»¹². Именно с таким типом театра боролся классицизм, вмняя единство действия и места: «мимесис» означает не воспроизведение того, что существует, а сотворение нового; поэт, художник соревнуется с природой, создавая то, чего еще не существует»¹³. Натуралистическое означение понятия мимесиса не свойственно классицизму. Для авангардной драмы Жарри, выросшей из символистской, характерен отказ от мимесиса, как пересоздания реальности, но сближение с мистериальным натурализмом. Орудия пыток, изображения бесчеловечных казней и убийств наполняют трилогию об Убю. Драма Жарри стала бунтом против копирования реальности во всех возможных интерпретациях, поскольку авангард не стремится пересоздать или изобразить действительность, но разрушить, деструктурировать ее, создавая иллюзию реальности, прорываясь к инореальности кошмарного сна (А. Арто), пародийной импровизации (А. Жарри); с кукольным театром, связующим архаические формы сак-

рального ритуала с театром Средних веков и маргинальными формами кукольной драмы и пародии XIX века. Кукольные фарсы с участием Полишинеля (Франция), Панча (Англия), кукольные инсценировки «Фауста» (Германия) стали опытом, который также лег в основу «памяти жанра» авангардной драмы.

Эпизация авангардной драматургии создает прецедент изменения не только классической категории мимесиса, но и, как отмечалось выше, катарсиса. Универсализация понятия катарсиса имеет место в трудах Л. С. Выготского и М. М. Бахтина¹⁴. Катарсис, как известно, имеет «два различных варианта своего основного значения: 1) характерный для драмы, в особенности трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его катастрофы; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора»¹⁵. Появление второй трактовки понятия катарсиса подготовила идея о катарсисе как «о поглощении содержания формой», т. е. «эстетического переживания изображающей формы»¹⁶. Эстетизация понятия катарсиса и расширение его действия внутри жанровых и видовых границ литературного произведения придают этому понятию универсальный характер, подчеркивая его неоднозначность. Соотнесение катарсиса с характеристикой эпической или лирической формы поставило вопрос о возможности либо невозможности эмоционально-рецептивного наполнения содержания этого понятия. Л. С. Выготский, соединяя понятия катастрофы и катарсиса, определяет катарсис как «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях», подчеркивая его эмоциональную природу. М. М. Бахтин переводит рецептивное наполнение катарсиса на уровень диалога, где катарсис понимается как «ответ» на противоположную духовную деятельность, «встреча» сознания автора и читателя. Авангардная драматургия, обладающая чертами эпичности, генетически соединяющими ее с символистской драмой и архаической ми-

фологизированной драмой, приближается, как кажется на первый взгляд, к учению о «встрече». Проблема состоит здесь в следующем: 1) авангардная драма, несомненно, является модификацией комических как канонизированных, так и неканонизированных жанровых форм, само это обстоятельство уже приводит к мысли о парадоксальности явления катарсиса в такой драматургии; 2) но именно авангардная драма Жарри вводит или возрождает содержание комического, основанное на смехе отрицания, «жестоким смехе», «ритуальном смехе», тем самым, определяя эффект эпатажного восприятия со стороны зрителя (особенно зрителя 90-х годов XIX века). Аффективное начало, по Л. С. Выготскому, для такой драмы существует, только оно основывается не на «встрече» и «ответе», рождающем умиротворенность и дающем благостное завершение перипетий в судьбе героя, а на столкновении, конфликте сознания автора и зрителя. Цель авангардной драмы заключается именно в том, чтобы сломать стереотипическое, нормализованное сознание воспринимающего, вызвать реакцию отторжения, неприятия увиденного. (Жарри воспринимал своего героя — Убю — как отрицательный персонаж; Арто писал об образе преступления на сцене, вызывающем более глубокий «ожог души», чем реальное преступление.) Яркие примеры таких спектаклей после «Короля Убю» А. Жарри обнаруживаются в драматургии М. де Гельдерода («Поминки в аду», «Эскориал», «Школа шутов» и др.), в некоторых пьесах Б. Виана («Живодерня для всех») и Э. Ионеско («Жажда и голод»).

Парадокс авангардной модификации жанра заключается в изначальной двойственности драмы: она существует как текст, в котором происходит «встреча» сознания автора (Жарри) и его читателя и как драма — явление театра, где работает эффект эпатажа. Пока существует такой эффект или автору удастся его создать, смех отрицания не теряет своего катарсического воздействия, т. е. воздействия очищающего. Именно по-

этому невозможно выстроить какой-либо единой жанровой и эстетико-философской системы для авангардной драматургии, поскольку создание подобного эпатажного эффекта, определяющего ее существование, может иметь многоаспектную, иногда разноречивую смысловую составляющую.

¹ Гаспаров М. А. Академический авангардизм: Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Гаспаров М. А. Избранные труды. М., 1997; Сарабянов Д. В. К ограничению понятия авангард // Сарабянов В. Д. Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998; Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000; Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium. ГИТИС, М., 1999. Т. Балашова считает, что доминантой авангардного движения в искусстве XX века стала сюрреалистическая школа.

² Jacquart E. C. Le theatre de derision. P., 1974. P. 42.

³ Ibid. P. 44.

⁴ Ibid. P. 45.

⁵ Ibid. P. 47.

⁶ Никифорова В. Поэзия провала // Московский наблюдатель. 1996. № 3–4. С. 5.

⁷ Jacquart E. C. Le theatre de derision. P. 50.

⁸ Ibid. P. 51.

⁹ Максимов В. И. Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. Составление, вступительная статья, комментарии В. Максимова. СПб, 2000. С. 33.

¹⁰ Там же. С. 33.

¹¹ Большаков В. П. Классицистическая теория жанров и ее преодоление // Теория литературы. Том III. Роды и жанры. (Основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 22.

¹² Там же. С. 18.

¹³ Там же. С. 22.

¹⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968; Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1979.

¹⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. С. 341.

¹⁶ Там же.