

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ: ВЛАДІМІР НАБОКОВ І ЕЖЕН ЙОНЕСКО

*Стаття присвячена інтертекстуальним і типологічним зв'язкам драматургії В. Набокова й Е. Йонеско.
Досліджено специфіку умовного та життєподібного в їх драматичних текстах.*

Проблему інтертекстуальності літературного твору можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному, зокрема пострадянському, літературознавстві. Сьогодні, коли вже стали хрестоматійними не тільки бахтінські висловлювання про "чуже слово" та "діалогічність", але й визначення Юлії Крістєвої (текст як "мозаїка цитат") і Ролана Барта (текст як "розлапкована цитата"; "будь-який текст" як інтертекст), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність), проблемі інтертекстуальності присвячуються монографії [1-4], дисертації [5-6], збірки статей [7], навчальні посібники [8]. (Детальніше про етапи та підсумки вивчення інтертекстуальності, а також перелік праць з цієї проблеми див.: 9).

Такий "культ інтертексту" в літературознавстві останнього десятиліття можна пояснити передусім тими широкими можливостями, які надає інтертекстуальний підхід. Адже він, за словами О. Жолковського, "далеко не сводяє к поіскам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом; и многое другое" [1: 6].

Очевидно, що проблема інтертекстуальності належить до найменш розроблених по відношенню до драматичних текстів. "Історично склалося", що вони приваблюють увагу дослідників інтертексту у набагато меншій мірі, ніж тексти прозові та поетичні. Показовий приклад: у збірнику "Свое" и "чужое" слово в художественном тексте" [7] із 23 статей лише одна (якщо не рахувати оригінальної розвідки О. Корабльова про наукову конференцію як текст, що наближається до драматичного) присвячена драматургії. Власне кажучи, драмі "не пощастило" не тільки у зв'язку із дослідженнями інтертексту. Достатньо взяти в руки будь-який збірник наукових праць з літературознавства, аби переконатися у малій питомій вазі статей із питань драматургії. Втім, це вже зовсім інша історія.

Метою нашої праці є аналіз особливостей інтертекстуальності у творах двох драматургів ХХ сторіччя: Владіміра Набокова й Ежена Йонеско. Йтиметься про зближення вельми оригінальних, однак фактично ідентичних умовних художніх прийомів у їхніх драматичних текстах. Відразу застерігаємо, що інтертекстуальність ця була абсолютно неусвідомленою, а міжтекстові зв'язки носили винятково типологічний характер. П'єси Набокова створені у 1920-і (поетичні драми) та 1930-і роки (прозові драми), тоді як Йонеско звернувся до драматургії наприкінці 1940-х років. З іншого боку, драми В. Набокова були невідомі Йонеско. Тривалий час вони не перекладались, а коли у 1966 та 1974 роках з'явилися переклади цих п'єс (до того ж англійською), основний корпус драматичних текстів Е. Йонеско був уже створений.

Авторка відомої книги "В поисках Набокова" Зінаїда Шаховська намагається висвітлити ставлення Набокова до російських та зарубіжних письменників. Завершуючи досить суб'єктивну характеристику творчості абсурдистів (Беккет, Адамов та Йонеско), З. Шаховська робить висновок: "В усьому цьому не знайти нічого спільного з тим, що мучило Набокова або відповідало б на його питання самому собі" [10: 82]. Однак розгляд лише двох найдовершеніших п'єс В.Набокова "Подія" та "Винахід Вальса" у співвідношенні з драмами абсурдистів спростовує цю думку. Їх трагіфарсова, гротескова атмосфера відсилає до "антип'єс" Йонеско, Сімсона, Мрожека, а понурі екзистенціальні мотиви – до трагікомедій Беккета, Пінтера, Олбі.

В. Набокова й Е. Йонеско, російського та румунського емігрантів, чії п'єси були поставлені у Парижі, ріднить насамперед використання оригінальних, але подібних засобів умовної образності. Слід зауважити, що умовність для обох митців не була самоціллю, а вважалася засобом художнього опанування дійсністю. Згідно з естетикою і Набокова, і Йонеско, неправдоподібні, ірреальні, фантастичні образи покликані наближати читача (глядача) до художньої правди зовсім не у меншій мірі, ніж образи життєподібні, реальні, натуралістичні. "Нічого немає менш правдоподібного, ніж подібність до правди", - відзначав В. Набоков [10: 20]. Е. Йонеско також уважав, що "реалізм є хибним та ірреальним" [11: 63] і перебуває "поза реальністю" [12: 31], тоді як "світ незвичний, неправдоподібний" є "більш справжнім, ніж сама реальність" [11: 42].

Одним із найбільш поширених умовних прийомів у театрі ХХ ст. є *введення у текст п'єси Автора* як умовної дійової особи. Цей прийом, що руйнує сценічну ілюзію та оголює первинну умовність мистецтва, "штучність" (сконструйованість) твору, у драматургії Набокова і Йонеско зустрічається у різних формах. Так, п'єси обох авторів містять нагадування як імен авторів, так і власних творів. Прогагоніст "Події" Трошейкін згадує фільм "Камера обскура" за однойменним романом В. Набокова, який саме планувався до постановки у момент написання п'єси: "Адже ми, Любо, вчора ледь-ледь не пішли також: ах, чудовий фільм, ах, "Камера обскура" – найкращий фільм сезону!" [13: 113].

Подібна гіперболізовано-схвальна саморецензія міститься у "псевдодрамі" Е.Йонеско "Жертви боргу":

Ніколай (Поліцейському). Справа у тому, що я нічого не пишу, і пишуся цим.

Поліцейський (приголомшено). Та ні ж-бо, ні, мсьє, ви пишiть...

Ніколай. Марно. У нас уже є Йонеско. Цього достатньо [14: 113].

Аналогічне іронічну "похвалу" Е.Йонеско використовує і у першій картині своєї драми "Носороги". Жан, який бажає "виховати" і "окультурити" свого непутячого друга Беранже, радить йому: "Замість марнувати гроші на горілку, чи не ліпше придбати квитки в театр і подивитися цікаву виставу? Ви хоч знаєте, що таке авангардистський театр, про який зараз стільки говорять? Чи ви бачили п'єси Йонеско? <...> Зараз якраз ставлять одну. Неодмінно сходять" [15: 451].

І Набоков, і Йонеско до краю перебільшують ці самопохвали. Причому роблять вони це вустами своїх персонажів, які, ніби перегукуючись із героями знаменитої трагікомедії Луїджі Піранделло, знаходять свого автора. Відгуки персонажів знаходяться у контексті однозначно найвищого ступеня: "Камера обскура" – найкращий фільм, а Йонеско – чи не найкращий драматург сучасності. І хоча на кону постаті Набокова і Йонеско відсутні, їх образи долучені до створення ефекту умовності. При цьому, незважаючи на руйнацію традиційної театральної ілюзії достовірності сценічної дії, ці образи зовсім не знімають життєподібності. Адже і твір Набокова, і особистість Йонеско – тогочасні реалії зі світу життя і мистецтва.

Слід відзначити, що у драматургії Йонеско зустрічаються і куди більш відверті, власне, постмодерністські "ігри з автором". У ряді своїх п'єс він виводить Автора і на саму сцену. Героєм драми "Альмський експромт" є сам Йонеско, що працює над п'єсою і висловлює естетичні погляди реального автора-творця. Постать Автора несподівано з'являється у йонесківському "Макбеті". Коли Маколь розповідає про своїх нащадків (Банко III, Банко IV тощо), на сцені по черзі з'являються їх голови. Головою ж Банко VI, за ремаркою, є "голова автора п'єси з широко роззявленим ротом, що сміється". Автор мав виходити на сцену і у першому варіанті фіналу "Голомозі співачки": він підходив до рампи, починав погрозувати глядачам і кричати на них.

У театрі Набокова такі відверті прийоми умовного важко собі уявити. Але в усякому разі такі чи інші появи Автора у тексті п'єси дозволяють говорити про *автоінтертекстуальність* (термін польського теоретика літератури Міхала Гловінського) драм обох митців. Цей рівень інтертексту слід розуміти як звернення автора до власних текстів у формі автоцитат. Це й переклички автора із самим собою, зі своїми героями, з раніше створеними текстами.

Ще один умовний прийом, що зближує Набокова і Йонеско, полягає у *руйнуванні "постулатів нормального спілкування"* [див. 16: 232-254]. Е. Йонеско, як яскраво довели О. та І. Ревзіни, в "антип'єсі" "Голомоза співачка" проводить семіотичний експеримент. Він "імпліцитно вводить поняття 'нормального' спілкування і досліджує ті умови, за яких це "нормальне" спілкування є можливим" [13: 232]. Однак і у Йонеско, і у Набокова ці постулати можна виявити "саме завдяки їх порушенню, тобто маючи "ненормальний" акт комунікації, можна порівняти його з нормальним і знайти постулат, який не виконується [16: 233].

Одним із законів нормального спілкування, що досить часто порушується персонажами Е.Йонеско, є постулат про детермінізм. Це порушення зводиться передусім до руйнування причинно-наслідкового зв'язку. Так починається "Голомоза співачка", коли місіс Сміт констатує: "Сьогодні ми смачно повечеряли. А все через те, що ми живемо у передмісті Лондону і всі ми – Сміти" [17: 127]. Прізвище і місце проживання оголошуються причиною доброго травлення. На цьому прийомі побудований весь текст "Голомозі співачки". Так, невиконання постулату про детермінізм ілюструють і знаменита пародійна "сцена впізнавання" подружжя Мартінів (сцена 4), і усі "експериментальні байки" персонажів у восьмій сцені, і потік сентенцій і силігізмів, псевдоприказок та ідіом, що їх вигукують герої "антип'єси" в останній сцені.

Подібні постулати, що не виконуються, використано і у п'єсі В. Набокова "Винахід Вальса". Так, розмови старих генералів у другій дії ведуться абсолютно у тому ж ключі, що й бесіди персонажів "Голомозі співачки" Йонеско:

Граб (до Брига). Що це вас, генерале, не помічають? Адже ви не такий вже й маленький.

Гроб. Пробачте, я вас якось недоглядив...

Брег (до Гроба). Ви, ймовірно, його не помітили через те, що він короткозорий [13: 189].

Із другою дією "Винаходу Вальса" пов'язана ще ціла низка типологічних збігів умовних прийомів Набокова та Йонеско. Вельми подібними є групи *персонажів-маріонеток*, "персонажів без ідентичності", як назвав їх Е. Йонеско. І В. Набоков у "Винаході Вальса", і Е.Йонеско у своїй ранній драматургії ("Жак, або Підкорення", "Голомоза співачка", "Етюд для чотирьох") зображують світ одноманітних людей-автоматів, безликих, невиразних героїв, "світ безособового" (Йонеско). Такими персонажами-маріонетками у Набокова є одинадцять генералів: Берг, Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Бруг. На їх маріонетковість вказують не тільки промовисті імена, але й авторська ремарка, згідно з якою останні троє генералів "представлені ляльками, які мало чим відрізняються від решти".

Якщо герої-ляльки В. Набокова відрізняються один від одного – бодай ілюзорно – лише прізвищами, то йонесківський "світ безособового" цих відмінностей вже не знає. Дійові особи "натуралістичної комедії" Йонеско "Жак, або Підкорення" складаються з представників двох сімей, що носять ідентичні імена: Жак, Жак-батько, Жак-мати, Жак-бабуся, Жакліна у першій сім'ї; Робер-батько, Робер-мати, Роберта I і Роберта II (обидві ролі, вказує автор, має грати одна й та сама актриса) – у другій. Лише номерами відрізняються також три театральні критики з "Альмського експромту": Бартоломеус I, Бартоломеус II і Бартоломеус III. Свого апогею прийом зображення "персонажів без ідентичності" досягає у сцені розмови подружжя Смітів з "Голомозі співачки". Як з'ясується, численні представники знайомої їм родини (чоловіки, жінки, діти) – Боббі Уотсоні:

Містер Сміт. Якого Боббі Уотсона ти маєш на увазі?

Місіс Сміт. Ну як же, Боббі Уотсона, сина старого Боббі Уотсона, другого дядька небіжчика Боббі Уотсона.

Містер Сміт. Ні, це не той, а інший. Це Боббі Уотсона, син старої Боббі Уотсон, тітки того Боббі Уотсона, що помер [17: 128-129].

Але, мабуть, найбільш різючою є схожість умовних засобів Набокова і Йонеско при зіставленні того ж другого акту "Винаходу Вальса" із трагіфарсом Йонеско "Стільці". Обидва драматурги застосовують одну й ту ж сюжетну ситуацію: **персонаж, який мав сповістити децю надзвичайно важливе, виявляється німим.**

У п'єсі Набокова військовий міністр відкриває засідання, на якому має бути заслухана доповідь, що генерали "склали разом", однак знайти її не вдається. У буфонадній сцені пошуку доповіді вони кивають один на одного. Міністр закриває засідання і "негайно подає у відставку", але тут один із генералів, здається, знаходить цю важливу доповідь:

Герб. Стривайте, стривайте... ось ви генерала Горба не спитали, - чому ви його не питаєте? Горб підводиться; він німий, але намагається щось сказати знаками [13: 192].

Аналогічну ситуацію, щоправда розтягнену на всю п'єсу, спостерігаємо у "Стільцях" Е. Йонеско. Протагоніст драми Старий бажає сповістити людству якийсь "послання", "ідею". Ще на початку дії Старий каже, що найняв "професійного промовця", який буде говорити від його особи. Однак під завісу трагічного фарсу, після самогубства Старого і Старої, промовець, що з'явився, виявляється "глухонімим". Він "хрипить, стогне", і, подібно до німого генерала Горба, робить відчайдушні жести, щоб його зрозуміли.

"Винахід Вальса" В. Набокова і "Стільці" Е. Йонеско пов'язує ще один умовний прийом: **невидимий верховний правитель країни, про прихід якого сповіщають персонажі.** Так, у драмі Набокова Голос сповіщає учасникам засідання: "Пан Президент Республіки". Після цього йде авторська ремарка: "Генерали підводяться, ніби йдуть назустріч та повертаються, немов супроводжуючи когось, але той, кого супроводжують, - невидимий. Невидимого Президента підводять до порожнього крісла, і за рухами Герба і міністра видно, що невидимого усаджують" [13: 206].

Одним із основних художніх засобів "Стільців" Йонеско є, як відомо, прийом залучення невидимих гостей, яким Старий і Стара виносять все нові й нові стільці. І показово, що останнім серед гостей прибуває "Його Величність Імператор". Старий і Стара схвилювані, вони запобігають перед ним, а головне – турбуються, щоб Імператора посадили на краще місце, аби він чув усе, що казатиме промовець.

Отже, драматургія Владіміра Набокова та Ежена Йонеско відзначається широкими інтертекстуальними зв'язками, а саме типологічною спільністю цілої низки прийомів умовної образності. Ці схожі, здебільшого парадоксальні художні засоби, що по-своєму сприяють естетичному пізнанню дійсності, є наслідком парадоксального світосприйняття й художнього мислення обох драматургів. Подібність у застосуванні вельми оригінальних, однак фактично аналогічних прийомів свідчить про існування у ХХ столітті такого визначального, типологічно значущого явища як драматургія парадоксу, яке спостерігаємо не лише у "театрі абсурду", але й у творчості В. Набокова, а також А. Жаррі й А. Арто, Б. Шоу і Б. Брехта, Л. Піранделло і М. де Гельдерода, Т. Стоппарда й Е. Радзинського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – М., 1992.
2. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – С.-Петербург, 1995.
3. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск, 1999.
4. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.
5. Козицкая Е.А. Цитата в структуре поэтического текста. – Тверь, 1998.
6. Корабльова Н.В. Интертекстуальность литературного твору (на матеріалі роману А. Бітова "Пушкінський дім"): Дисертація... канд. філол. наук. – Донецьк, 2000.
7. "Свое" и "чужое" слово в художественном тексте. Сборник научных трудов – Тверь, 1999.
8. Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения. - Тверь, 1998.
9. Козицкая Е.А. Цитата, "чужое" слово, интертекст: Материалы к библиографии // "Свое" и "чужое" слово в художественном тексте: Сборник научных трудов. – Тверь, 1999.
10. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991.
11. Йонеско Э. Противоядия. – М., 1992.
12. Йонеско Э. Мысли // Театральная жизнь. – 1992. – № 8.
13. Набоков В. Пьесы. – М., 1990.
14. Йонеско Э. Жертвы долга // Театра парадокса. – М., 1991.
15. Йонеско Е. Носороги // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард. – К., 1993.
16. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. – Т.5. – Тарту, 1971.
17. Йонеско Е. Голомоза співачка // Всесвіт. – 1988. – № 10.

Матеріал надійшов до редакції 16.03.2006 р.

Васильев Е.М. Интертекстуальность в драматургии XX века: Владимир Набоков и Эжен Йонеско.

Статья посвящена интертекстуальным и типологическим связям драматургии В. Набокова и Э. Йонеско. Исследуется специфика условного и жизнеподобного в их драматических текстах.

Vasilyev Ye.M. Intertextuality in the 20th century drama: Vladimir Nabokov and Eugene Ionesco.

The article deals with the intertextual and typological links in V. Nabokov's and E. Ionesco's dramas. Specific character of conventionality and lifelikeness in their dramatic texts are researched.