

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2021. Том 25, № 4
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 821.133.1

ББК 83.3. (4)

DOI 10.18522/1995-0640-2021-4-137-150

«РОМАНТИЧЕСКИЙ» АБСУРД: «ВТОРЖЕНИЕ» АРТЮРА АДАМОВА И «ЧАТТЕРТОН» АЛЬФРЕДА ДЕ ВИНЬИ

Кира Павловна Османова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. Статья содержит интертекстуальный анализ пьесы Артюра Адамова «Вторжение» (1949), одного из классических образцов драматургии абсурда. Не скрывая своего основного источника – пьесы Альфреда де Виньи «Чаттертон» (1834), Адамов сознательно усиливает и заостряет тему трагического одиночества гениального художника, утратившего веру в себя перед лицом кризиса веры в мировой разум. Герой Адамова – филиация образа романтического поэта-мессии. Анализ образной системы «Вторжения» доказывает романтический генезис абсурдизма XX в., подтверждая теоретическую концепцию романтизма как устойчивой парадигмы художественного сознания, сохранившей свою актуальность и в эпоху модерна.

Ключевые слова: *драма абсурда, метарефлексия, образ поэта, романтизм, филиация*

Для цитирования: Османова К.П. «Романтический» абсурд: «Вторжение» Артюра Адамова и «Чаттертон» Альфреда де Виньи // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2021. № 4. С. 137 – 150.

Original article

“ROMANTIC” ABSURD: “THE INVASION” BY ARTHUR ADAMOV AND “CHATTERTON” BY ALFRED DE VIGNY

Kira P. Osmanova,

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

The article contains an intertextual analysis of the play “The Invasion” (1949) by Arthur Adamov, one of the classical examples of the drama of the absurd. In his dramaturgical experience of 1949, Arthur Adamov demonstrates the acceptance of the XIX century French literature romantic tradition and significant refraction of this tradition in the coordinate system of the poetics of the absurd. Being open about his main source – the play “Chatterton” (1834) by Alfred de Vigny – Adamov intentionally strengthens and sharpens the theme of the tragic forlornness of a great artist who lost faith in himself in the face of a crisis of faith in the world

mind. Adamov's principal character is a filiation of the image of the romantic poet-messiah. The principal character of de Vigny and the principal character of Adamov have in common a vocation associated with the sacred power of the Word (the Poet and the Keeper of the Message), and fervor in following this high vocation; opposition to the world of ordinary people; loyalty to the individual life code. In the context of the mid-twentieth century philosophical views system, based on the idea of the absurd, Adamov revises the rules by which the artistic world is constructed, and transforms some romantic motives and characteristics. Love and creativity no longer perform a saving function; escape becomes the movement of an individual into the space of the inner prison. The fate of Adamov's principal character cannot be shared by anyone else. The principal character is devoid of a demiurgical quality; he is doomed to plumb the depths of the concept of comprehensive futility and observe the loss of meanings at all levels of human existence. The analysis of the figurative system of "The Invasion" proves the romantic genesis of the absurdism of the twentieth century, confirming the theoretical concept of romanticism as a stable paradigm of artistic consciousness, which has retained its relevance in the modern era.

Key words: *Absurd drama, filiation, metareflection, poetical image, Romantic movement*

For citation: *Osmanova K.P. "Romantic" Absurd: "The Invasion" by Arthur Adamov and "Chatterton" by Alfred de Vigny // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2021. № 4. P. 137 – 150.*

Предисловие (Note Préliminaire) ко второму тому пьес Артюра Адамова (Arthur Adamov) представляет собой интереснейший образец авторской метарефлексии, а именно, попытку Адамова проанализировать собственные литературные приёмы и очертить индивидуальный маршрут освоения языка драматургии. Большая часть предисловия посвящена текстам, включённым в первый том. В частности, рассуждая о пьесе «Вторжение» (L'Invasion, 1949), Адамов сравнивает её с известной драмой Альфреда де Виньи (Alfred Victor de Vigny) «Чаттертон» (Chatterton, 1834). Обратимся к этому фрагменту: «Я понял, что отработал приём «параллельных судеб» в «Пародии», чтобы возвратиться к изображению исключительной судьбы «героя». Поясню свою мысль: коль скоро Агнес, Мать, Традель и проч. не разделяют судьбу Пьера – хранителя Послания! – то Пьер как раз и является носителем судьбы исключительной, той самой судьбы героя. «Вторжение», несмотря на строгость стиля, полное отсутствие пафоса, остаётся пьесой романтической, менее далёкой от «Чаттертона», чем можно было бы подумать» [Adamov, 1988, p. 10]. (Здесь и далее все тексты Артюра Адамова цитируются в переводе автора статьи.)

Этот ход Адамова, безусловно, намеренный, есть изящное сближение двух произведений французской литературы, одно из которых – его собственное. Прямое указание Адамова на родство драм, между которыми – сто пятнадцать лет, даёт основание для более детального анализа межтекстовых связей, подтверждающих не раз высказывавшийся историками культуры модерна тезис о том, что именно в литературе эпохи романтизма «впервые были прочувствованы возможности нигилизма, абсурда, жуткой, пустой свободы, которая до конца предоставлена самой себе, покинута на себя самое» [Аверинцев, 1985, с. 21]. Соглас-

но С. Зенкину [Зенкин, 2001], всё развитие французской литературы вплоть до эпохи символизма и авангарда XX в. может рассматриваться как последствия, исторический шлейф культурного кризиса, впервые осмысленного романтиками.

Как известно, замысел де Виньи предполагал конструирование предельно простого сюжета. Сам де Виньи, иллюстрируя эту простоту, во вступительном слове к «Чаттертону» («Последняя ночь работы с 29 на 30 июня 1834 года»), пересказывает сюжет пьесы всего одним предложением: «Это история человека, который написал утром письмо и до вечера ждёт ответа; ответ приходит и убивает его» [Виньи, 1987, с. 161]. Сформулировать по примеру де Виньи подобное лаконичное сообщение, чтобы изложить сюжет «Вторжения», не составляет никакого труда: «Это история человека, который занят расшифровкой рукописей умершего друга; работа эта никогда не может быть по-настоящему завершена, она поглощает героя и убивает его». «Здесь всё дело в развитии идеи» [Виньи, 1987, с. 161], – объясняет Альфред де Виньи. В «Чаттертоне» в полной мере воплощается романтическая концепция противопоставления исключительного героя враждебному окружающему миру. Ту же самую оппозицию («один против всех») реализует и Адамов во «Вторжении» во имя развития той же самой идеи – невозможности существования исключительного героя в мире, населённом людьми заурядными и зачастую жестокими, не способными «разделить» судьбу Избранного.

Чаттертон в пьесе де Виньи – восемнадцатилетний поэт, необыкновенно одарённый и болезненно гордый. Хотя де Виньи и настаивает на своём праве художественной генерализации (перехода от жизнеописания конкретного поэта к созданию образа Поэта вообще) и утверждает, что «Чаттертон – лишь фамилия человека» и что он, де Виньи, как автор «намеренно отступил от точных фактов его биографии» [Виньи, 1987, с. 161], трудно переоценить значение судьбы английского поэта Томаса Чаттертона (Thomas Chatterton) для всей западноевропейской культуры: покончивший с собой в юном возрасте, многострадальный, не оценённый при жизни гений стал для романтиков фигурой без преувеличения сакральной.

Пьер в пьесе Адамова – человек относительно молодой (его мать – «женщина лет пятидесяти» [Adamov, 2011, с. 61]); данные о роде его занятий за пределами квартиры скудны. Пьер занят главным делом жизни: некто Жан, ныне почивший, оставил Пьеру рукописи, которые тому непременно надлежит расшифровать. Пьер буквально избран («хранитель Послания», как и «поэт» – это статус Избранного) – все бумаги Жана теперь у него; и именно Пьер ответственен за то, что случится с вверенной ему информацией. Как у всякого романтического героя, у Пьера есть Миссия; как всякий романтический герой, Пьер не способен жить, довольствуясь малым, находя счастье в обыденности (в хождении в присутствии, в союзе с женщиной, в благоденствии с матерью) – он не желает предавать своё призвание. Весь смысл существования Пьера сводится

к попытке прочтения текстов Жана. Тексты упрямы и не даются просто так: они прихотливы и, кажется, испытывают своего толкователя. Тем не менее этот труд завладевает Пьером полностью.

Миссия Пьера отчасти сродни евангелистской: он наследует Слово и пытается сделать Послание доступным, ясным, готовым к осмыслению и принятию. Однако при этом Пьер заявляет: «Покуда я здесь, эти записи не будут ни уничтожены, ни опубликованы» [Adamov, 2011, с. 65]. Таким образом, Пьер возлагает на себя обязательства хранителя и толкователя, но отнюдь не популяризатора: он отвечает за сохранность и качество текстов, а вовсе не за распространение идей Жана. Помощник же Пьера, Традель, всё-таки публикует фрагмент из заметок Жана – тайком, зная, что Пьер воспротивился бы такому решению. И этот поступок Траделя как раз и есть одно из свидетельств принципиальной «неделимости» судьбы Пьера. В предисловии по отношению к Траделю, а также Матери, Агнес и проч. Адамов использует глагол “partager” (разделять, владеть чем-либо совместно) в отрицательной форме: «неделимость» судьбы по Адамову есть ключевая характеристика того самого героя, родственного герою де Виньи. Такой герой обречён на одиночество и одержим претворением своего призвания. Традель же не рассматривает их дело как высокое Служение, он ориентирован на мир внешний и от этого мира зависим: враги могут испугать его конкретными действиями (семья Жана собирается подавать в суд, чтобы вернуть драгоценные рукописи); но главное – Традель мыслит рационально и считает преступным оставлять выстраданные тексты без читателя. О своём нежелании разделить судьбу Пьера Традель сообщает открыто: «Как бы то ни было, по этому пути я за Вами не последую – там тупик» [Adamov, 2011, р. 79]. Пьер же оказывается тем, кого как нельзя более точно характеризуют слова де Виньи, описывающего тип человека под названием «поэт»: «Возвышенное бегство в неведомые миры, ты становишься неистребимой привычкой его души!» [Виньи, 1987, с. 154 – 155]. Пьер со своего пути не сворачивает – как не сворачивает со своего и Чаттертон – до последнего вздоха.

Когда Агнес, сестра Жана (Пьер и Агнес составляют супружескую пару), принимает решение оставить Пьера, она говорит Первому Встречному, склонившему её к побегу: «Я не могу уйти без тетради» [Adamov, 2011, р. 89]. Выясняется, что тетрадь передал ей Жан, взяв с сестры слово никогда с этим даром не расставаться. Поначалу Агнес непреклонна: «Уж, по крайней мере, это обещание я хочу сдержать» [Ibid.]. Агнес желает унести с собой частицу Послания, которая будет принадлежать ей одной и которую никто, кроме неё, не сможет расшифровать. Однако никаких авторских ремарок, указывающих на то, что Агнес действительно забирает тетрадь с собой, нет. И это – ещё одно подтверждение «неделимости» судьбы героя Адамова. Агнес отрекается не только от Пьера – она отрекается и от Послания. Пьер же предан порученным ему письмам до конца. И эта внутренняя сила, твёрдость духа сближает его с героем романтическим – так, Чаттертон у де Виньи не оправдывает

надежд мнимых доброжелателей из своей прежней жизни (которую он сознательно оставил) и не может «исцелиться от поэзии» [Виньи, 1987, с. 219]. Чаттертон верен Поэзии так же истово, как Пьер верен Посланию. И Чаттертон, и Пьер являют собой героя, который привержен идеалам, зачастую непонятым большинству, героя, который не идёт на компромиссы и целиком отдаётся своему предназначению.

Следует отметить, что даже сочувствующие Чаттертону персонажи, коими являются Квакер и Китти Белл, не обладают достаточной силой, чтобы уберечь поэта от гибельного шага. Квакер – это воплощённая мудрость, почти вещий старец, с самого начала осознающий, каким окажется финал пути юного бунтаря. Этот персонаж введён автором, скорее, чтобы констатировать истины, разъяснять положение вещей, предвосхищать события, а не совершать поступки. Китти Белл словно сошла со страниц душеспасительных книг; она – образец искренности и чистоты, жертвенности и беззаветного служения. Остальные: Джон Белл (супруг Китти, домовладелец, «самоуверенный богач» [Виньи, 1987, с. 168]), многочисленные лорды (сам лорд-мэр Лондона Бекфорд, Толбот, Лодердейл, Кингстон и проч.) – все они составляют мир, который, по мнению самого де Виньи, и уничтожил столь уникальное создание как «поэт».

Во «Вторжении» рядом с Пьером также располагаются фигуры «значимого старшего» (и здесь это уже не всезнающий внимательный Квакер, а властная требовательная Мать, персонаж, типичный для ранней драматургии Адамова) и «неравнодушной женщины» (это Агнес, сестра Жана, спутница Пьера). Мать и Агнес враждуют (тогда как Квакер и Китти Белл относятся друг к другу с теплотой и заботой), и вражда эта усиливает и без того напряжённую атмосферу общего дома. И если у де Виньи функциональная пара ««значимый старший» – «неравнодушная женщина»» благосклонна к главному герою, отзывается на его страдания и с уважением относится к его кредо, то у Адамова такая пара, по сути, главному герою оппозиционна, являя собой часть той нечуткой среды, которая в итоге сводит одинокого Избранного в могилу.

Любопытным представляется следующий нюанс. Романтический герой, как правило, исповедует аксиоматичную экстраординарность собственного пути: так, Чаттертон максималистски уверен, что совершенно никто не способен солидаризироваться с его системой ценностей, с его жизненными принципами. Меж тем именно Чаттертон у де Виньи – герой, чья судьба оказывается разделена всецело и буквально: догадавшись о страшном замысле поэта и даже став свидетелем последних минут несчастного, Китти Белл покидает этот мир вслед за возлюбленным. Смерть её описана лапидарно: «Китти Белл умирает на руках у квакера» [Виньи, 1987, с. 226]. Китти призывает спасти поэта, далее – только кричит, а после этого, оглушённая голосом мужа, Джона Белла, «берёт Библию и начинает читать, тихо и неразборчиво бормоча слова» [Виньи, 1987, с. 225]. И это, вне всяческих сомнений, – предсмертная молитва. Набожная Китти Белл могла почитать только с именем Господа на устах.

Китти Белл не останавливает даже самая «природная» из всех женских привязанностей – дети, ради которых, по её собственным заверениям, она только и живёт. Она не в состоянии противиться роковому могуществу, которое отличает всякое чувство, если чувство это – подлинное. Тайны бытия, его красоту и высший смысл, истинные заветы – всё это Китти Белл видит, а точнее – предощущает в Чаттертоне. Она не лишает себя жизни самостоятельно, как это делает волевой категоричный герой («...она сильна только сердцем, а телом и душой слаба» – говорит о ней Квакер [Виньи, 1987, с. 208]). Китти Белл умирает сама, не обладая достаточной крепостью, чтобы противостоять несправедливости, равнодушию и бессердечию; умирает так, словно нет ничего естественнее, чем покинуть эту юдоль скорби; словно мир, в котором больше нет Чаттертона, перестал быть местом, пригодным для жизни, даже на физическом уровне: в мире, который покинула Поэзия, существовать нельзя. Романтик де Виньи как будто назначает Китти Белл мерой подлинности. Именно смерть Китти Белл даёт надежду на то, что иррациональное сильнее рационального, что голос Поэзии окажется звучнее какофонии Обыденности и что Поэт всё-таки может быть услышан, оценён и возлюблен.

Абсурдист же Адамов таких надежд уже не питает. Представление романтизма о любви как о мере всего сущего сменяется в литературе абсурда трактовкой любви как сверхиллюзии, и в целом, видением мира как места, где всякие настоящие отношения между людьми – невозможны. Адамов возвещает, что судьбу Пьера не разделит никто, и убедительно доказывает это всем ходом драматургического повествования. Агнес, претендующая на позицию страдающего Пьеру персонажа, в итоге – не без влияния Матери – уходит из дома с Первым Встречным, выбирая мир без Пьера. Агнес не проходит испытание жизнью с Избранным, она слаба и ведома; она робко грезит об иной, лучшей – или, точнее сказать, менее трудной – доле. Воображаемое будущее для Агнес даже имеет конкретные черты: «Скажите, что Вы увезёте меня далеко отсюда. И мы окажемся на берегу реки Нив. Я была там всего лишь раз, с Пьером, в самом начале нашего... <...> Я так хочу снова её увидеть, но одновременно боюсь» [Adamov, 2011, p. 89].

Агнес упоминает Нив: как известно, это – французская река, берущая исток в Пиренеях. В своих ранних пьесах Адамов редко балует читателя указаниями на географические объекты – такая конкретика противоречит концепции «свободного пространства поэзии» [Эсслин, 2010, с. 111]. В пьесе «Профессор Таранн» (*Le professeur Taranne*, 1951) герою придёт письмо из Бельгии: это название Адамовым реального места Мартин Эсслин интерпретирует как признак перехода автора на новый уровень художественного освоения действительности [Эсслин, 2010]. Во «Вторжении» существующая река не имеет отношения к настоящему; она соотносится с прошлым – о достоверности фактов которого остаётся судить лишь со слов Агнес, и с будущим – с возжеленной мечтой, которой не суждено сбыться (поскольку в веке «абсурдного жизнечув-

ствия» [Камю, 2010, с. 7] «мысли, как и жизни, лишены будущего» [Там же, с. 82]). Река Нив якобы была в минувшем и якобы будет в грядущем, но никогда не – есть: нынче, в актуальном времени действия, герои пребывают в неопределяемом пространстве, напоминающем морок, в мире, не имеющем точных географических координат.

Мать после ухода Агнес предвкушает безраздельную власть над Пьером; по-мещански радуется тому, что он теперь постоянно будет рядом, на расстоянии вытянутой руки, – Мать не чувствует, что именно побег Пьера в помещение за стенкой (равный «не-побегу» во внешнюю среду) и станет для сына смертельным. В смерти же герой Адамова окажется один – абсурд отрицает идею сопричастности человека человеку.

Столь ожидаемое Чаттертоном письмо гласит: «Неопровержимо доказано, что Чаттертон не автор произведений, которые выдаёт за свои» [Виньи, 1987, с. 220]. И этот момент является смыслообразующим для всей драмы. Чаттертон – творец, он «полностью принадлежит к блистательной и могучей породе великих и вдохновенных творцов» [Виньи, 1987, с. 154]. Его природа – природа созидателя. Поэтический талант, умение изобретать новые миры – вот то, что герой де Виньи возводит в абсолют и чем ни при каких обстоятельствах не поступится. Сила стихов неодолима, но стихи эти, в первую очередь, – его, Чаттертона, и игнорировать это, по мысли де Виньи, было бы идейно неверно и даже преступно.

Чаттертон как историческое лицо известен своими литературными мистификациями: в 1777 г. читающей публике были явлены тексты «Роулианского цикла» – стихи, якобы сочинённые в пятнадцатом веке в Бристоле поэтом Томасом Роули. Елена Халтрин-Халтурина пишет о Чаттертоне так: «Томас играл со старинными свитками, стирал начертанное на них и заполнял свободные места своими надписями, имитируя старинные тексты: прозу, поэзию. Он много сочинял <...> Чаттертона захватила изобретенная им игра. Он создал образ средневекового Бристоль, населив его вымышленными людьми и дав новую – мнимую – жизнь реальным историческим фигурам <...> Бристоль Чаттертона – как удачно отмечают исследователи – это особый фиктивный мир, напоминающий – и предвосхищающий – воображаемый Дублин Джеймса Джойса и псевдореальный Уэссекс Томаса Харди» [Халтрин-Халтурина, 2013, с. 166].

Таким образом, и невыдуманный Чаттертон (1752 – 1770) вырисовывается как фигура с учреждающей, а не воспроизводящей сущностью. Для него гораздо важнее создавать новые миры, нежели копировать наличествующие. Собственно, стилизация оказывается катализатором становления творца. Стилизация – лишь своеобразное упражнение, которое, с блеском освоенное, в итоге способствует возникновению ранее не исполненного космоса, и позволяет реализоваться авторской – и демиургической, и игровой – природе.

Для романтического героя необычайно важна индивидуалистическая составляющая: провозглашение миру собственного имени (не зря

пьеса де Виньи озаглавлена по имени главного героя), декларация авторства, утверждение себя причастным к собственным произведениям есть основа его мировоззрения. Чаттертон у де Виньи способен смириться с нищетой, с насмешками, с грубостью, с невозможностью обрести личное счастье – но с тем, что имя его останется осквернённым, он не смирится никогда. «Моё имя поругано, репутация погублена, честь запятнана?» [Виньи, 1987, с. 221]. Самоубийство для него – акт освобождения души и искупления вины перед собственным даром.

Для Адамова-драматурга мотив авторства как таковой – один из самых интересных, завораживающих своей неисчерпаемостью. Ярчайшего воплощения этот мотив достигнет в пьесе «Профессор Таранн»: там героя открыто обвинят в плагиате. Но дело даже не в том, что под ударом оказывается вся многолетняя профессорская карьера и блестящая репутация Таранна. Дело в том, что это обвинение ставит под сомнение принципиальную способность героя создавать что-то новое, быть Автором, т. е. – генерировать нечто, прежде не существовавшее: «У профессора Таранна отнимают способность творить новое и причисляют к тем, кто годен лишь на обработку существующего, на систематизацию уже созданного. Исполнитель как будто бы мстит творцу, низводя его на свой уровень» [Османова, 2016, с. 62].

Оппозиция «творец – исполнитель» представлена Адамовым и во «Вторжении». Если в пьесе и есть персонаж, которого по праву можно назвать творцом, то это, бесспорно, Жан. Жан – фигура загадочная, он окружён ореолом тайны и безусловного почитания. На момент начала действия Жан мёртв, сведения о нём поступают только из уст его ближайших соратников – лучшего друга и сестры, Пьера и Агнес. Очевидно, что в их трактовке Жан в определённой степени идеализируется и даже обожествляется; его наделяют свойствами непознаваемого демиурга. Ни смысловая, ни родовая, ни жанровая природа творений Жана не ясна. Что именно он создавал, а главное – ради чего, каков был его генеральный замысел – неизвестно, и это бесконечно мучит Пьера, сестру: «Скажи он только нам точно, какова была задумка!» [Адамов, 2011, с. 63]. Агнес, регулярно обращающаяся к рукописям брата, в свою очередь, признаётся: «Но я каждый раз вновь обретаю Жана» [Там же, с. 61]. Она ежедневно возвращается в своих мыслях к Жану, воскрешая его для себя, реконструируя его образ и заново постигая феномен его существования.

Творец в мире абсурда – мёртв, остались лишь те, чей удел – декодирование созданного. Однако мир этот подвергает сомнению ценность творения, лишая его спасительного смысла.

Во «Вторжении» Пьер оказывается исполнителем. Парадоксально, но его образ сопоставим с образом романтического поэта во всём, кроме главного, – Пьер ничего не создаёт самостоятельно. Пьер – избранный герой, лишённый демиургического начала. По сути, Пьер выступает в той же роли, которую придумал себе реальный Чаттертон для «Роулианского цикла», – переписчика. И если в случае с Чаттертоном речь идёт

о намеренном сокрытии настоящего авторства, то Пьеру Адамова скрывать нечего: его жизнь – это чужие тексты, чужой вымысел, чужая все-ленная, которую он призван охранять и структурировать, и этому сценарию герой «Вторжения» следует неукоснительно. Генеральной идеей героя Адамова становится постижение чужого слова. Романтический поэт – творец, однако, следует отметить, что и у романтиков метафорой творчества нередко дополнительно оказывается переживание чужого таинственного текста. Пьер не порождает ничего собственного, индивидуального, штучного – он без усталости воспроизводит тексты Жана, а значит, и самого Жана. В этом отношении нежелание Пьера публиковать рукописи Жана может быть истолковано как своеобразная – вероятно, неосознанная – месть исполнителя творцу.

Адамов развивает мысль: работа с текстами имеет одно имманентное свойство – она не может быть завершена никогда; она принципиально невыполнима; она обладает природой бесконечности. Пьер Адамова – это Сизиф, описанный Альбером Камю (Albert Camus) в философском эссе «Миф о Сизифе» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942). Как бы старательно герой не закатывал камень на вершину – глыба эта всё равно сорвётся: «Боги не без оснований полагали, что нет кары ужаснее, чем нескончаемая работа без пользы и без надежд впереди» [Камю, 2010, с. 137]. Адамов обрекает своего героя именно на такую работу. К началу первого действия Пьер корпит над рукописями Жана уже два года. Труд Пьера – масштабен и очень тяжёл, Мать всячески это подчёркивает: «По правде говоря, я не понимаю, как он в одиночку выносит всю тяжесть этой работы» [Адамов, 2011, с. 72]. И сколько бы Пьер ни старался – всё равно произойдёт нечто, что обнулит все его нечеловеческие усилия, предпринятые по отношению к наследию Жана. Подобно Камю, который максимально фокусирует авторское внимание на Сизифе в момент, когда тот оказывается у подножия горы, Адамов во втором действии показывает Пьера на этапе, когда всё нужно начинать сначала. Традель, когда-то изгнанный за недостаточную истовость в служении рукописям (и пагубную нацеленность на их обнародование) вновь появляется у Пьера – Пьер нарочно вызвал его по срочному делу. Пьер вынужден обратиться к Траделю, находясь как раз у подножия своей горы, – даже Агнес, будучи не в силах более печатать на машинке, отказала Пьеру в помощи. Пьер сообщает Траделю следующее: «Работа выполнена – во всяком случае, считать её выполненной можно... Однако я опасюсь рутины... Мы увязаем в собственных методах... Путаемся в собственных находках... Мы утрачиваем ясность зрения» [Адамов, 2011, р. 77]. В ответ Традель описывает своё состояние – он сдался и на самом деле потерял остроту глаза, необходимую для взаимодействия с чужими текстами. Однако Пьер непреклонен: «Ничего не сделано. Перед нами снова бездна работы. И на этот раз я попрошу Вас набраться терпения» [Адамов, 2011, р. 78]. Эта реплика, без сомнений, могла бы принадлежать Сизифу.

«Ничего не сделано», – заявляет Пьер после изматывающих лет труда. Пьер пересматривает свои приёмы, выстраивает очередную гипотезу.

тезу и выкристаллизывает новый метод. Пьер во втором действии ещё намеревается наново катить камень в гору. Однако действительность не оставляет надежды: нет ни малейшего шанса, что камень этот опять не сорвётся. И в связи с данным мифом никуда не девшееся и никак не изменившееся нежелание Пьера делиться с миром Словом Жана («Посланием») может трактоваться ещё одним способом. Камю озвучивает одну из версий, объясняющих, за что Сизиф был так сурово наказан, – якобы Сизиф выдал тайны богов, и бесконечное закатывание камня на вершину есть кара за несдержанность, за несообразную болтливость. Пьер словно бы чувствует опасность, которой чревата многоречивость (к тому же, он всегда сомневается, верно ли разобрал написанное Жаном), и не желает оказаться покаранным более, чем он уже покаран, – и оттого принципиально не разбалтывает тайны Жана. И эта черта также сближает героя Адамова с героем романтическим, поскольку одним из основополагающих принципов романтической поэтики является принцип невыразимости духовного мира в слове: невозможно передать все перипетии внутренней жизни человека посредством устной и письменной речи абсолютно эквивалентно.

Де Виньи в заметке «Об исполнении драмы, представленной во “Французской комедии” 18 февраля 1835 года» пишет, что актёр Жеффруа, раскрывая образ Чаттертона, показал его «...подавленность в минуты, когда камень, вкатываемый им на гору, в очередной раз низвергается на него» [Виньи, 1987, с. 163]. После этой реплики де Виньи не остаётся сомнений в том, что для всестороннего анализа образа Чаттертона необходим пристальный взгляд на древнегреческий миф. Юноша, чей Дар – и благо, и проклятие, обречён на отчаянные попытки осуществиться, изыскать своё место, явить этому миру красоту Поэзии, тем самым изменив его, – и всё же оказывается неспособен к долгому результативному противостоянию. Чаттертон по собственной воле прекращает борьбу.

Пьер, лишённый Адамовым зиждительного начала, также в итоге становится на путь капитуляции. В четвёртом действии «Вторжения» сценическое пространство преобразуется: не осталось и следа от всё заполнявших рукописей и машинописных листков – в квартире царит мещанский уют (а пишущая машинка и вовсе зачехлена, являя собой символ поражения). Не осталось следа и от прежнего, готового к очередному восхождению, Пьера – он показан чудовищно уставшим, «с отсутствующим видом» [Adamov, 2011, с. 91]. Пьер осознал: что бы он ни придумал, что бы ни сделал – ничего не изменится. Камю заключает свой текст сентенцией: «Надо представлять себе Сизифа счастливым» [Камю, 2010, с. 142], но вряд ли кажется возможным представить себе счастливым Пьера. Для героя Адамова всё кончено – и на этот раз настоящему.

Романтический мотив побега трансформируется Адамовым во «Вторжении»: желанное бегство обретает черты неисполнимости и напрасности. Чаттертон скрывается в каморке над лавкой в доме Джона

Белла; поэт устраивает себе смену декораций в пределах одного города, Лондона: юноша отринул светский блеск ради бедного уединения («я превратил свою комнату в монастырскую келью» [Виньи, 1987, с. 180]). Это необходимо поэту для того, чтобы остаться наедине с самим собой, чтобы сдаться на милость той, кого он велеречиво именует «злая фея по имени Отрешённость, короче, Поэзия» [Виньи, 1987, с. 180]. Он не хочет взаимодействовать со свидетелями своей прежней жизни, и когда местонахождение Чаттертона обнаруживают, он впадает в отчаяние. В романтическом мировидении побег героя – мыслим и реализуем. Пьер Адамова в конце третьего действия тоже задумывает побег. Однако, если Чаттертон осуществляет побег по-настоящему (т. е. оставляет привычную среду), то Пьер фактически остаётся на прежнем месте. У Пьера есть цель, и цель высокая: он желает, в тишине и неподвижности, постичь главные характеристики слов как таковых, а именно – «вместимость» (“volume des mots” [Adamov, 2011, p. 86]) и «зыбкость оболочки» (“corps mouvant des mots” [Ibid., p. 86]). И Чаттертон, и Пьер обрекают себя на самозаточение во имя великой Миссии словопостижения. Поступить иначе они не могут – слишком сильно звучание внутреннего камертона. Побег героя во «Вторжении» – хоть всё ещё и мыслим (Пьер торопится: «Мне нужно уйти, и как можно скорее» [Ibid., p. 86]; не внимает просьбам Траделя, Агнес – тех, кто отговаривает его от подобного шага) – но реализуем уже в отчётливой условности абсурдистской поэтики: побег не равен буквальному покиданию героем знакомых декораций; герою для восхождения на новую ступень самости не нужен ни чужой дом, ни иные края – Пьер укрывается в той же самой квартире, в тесной комнате, похожей на кладовку. Откровение романтического героя, произнесённое Чаттертоном, – «Мне теперь все на земле посторонние» [Виньи, 1987, с. 196] – становится и откровением героя драмы Адамова.

Между третьим и четвёртым действиями во «Вторжении» проходит две недели. Эти две недели Пьер провёл в убежище, без рукописей: и слова де Виньи, описывающие поэта-романтика в конце жизни, – «закрывается в себе, как в темнице» [Виньи, 1987, с. 155], – выражают и то, что происходит с героем Адамова. Выйдя из душной кладовки, Пьер общается, что принял решение – отныне «жить, как все» [Adamov, 2011, p. 92], без изнурительных поисков того, что вечно ускользает. Старания Пьера остались втуне. Итог его уединения – осознание тщетности всех предпринимаемых человеком усилий.

Интересен и значителен параллелизм финальных сцен у де Виньи и у Адамова. Чаттертон, уже выпив опиум, совершает ритуальный акт уничтожения своих рукописей. Поэт восклицает: «Высокие мысли, записанные для неблагодарных спесивцев, очиститесь в пламени и устремитесь вместе со мной к небу! *Поднимает глаза ввысь и медленно рвёт бумаги с вдохновенным и сосредоточенным видом человека, приносящего торжественную жертву*» [Виньи, 1987, с. 221]. Так Чаттертон стирает следы своего пребывания на земле. Пьер, озвучивший решение вести жизнь обывателя, делает то же самое – рвёт драгоценные листы

с письменами. Ремарка Адамова, описывающая это роковое действие героя, обстоятельна и пронзительна: Пьер достаёт бумаги (т. е. всё, что составляло содержание его жизни) из сундука, куда их предусмотрительно припрятала Мать, смотрит на них *«по меньшей мере, с минуту»* [Adamov, 2011, р. 92], как смотрят в последний раз в глаза дорогому человеку – пристально, с любовью и горечью, и принимается разрывать их на кусочки, сначала быстро, но вскоре очевидно замедляясь: *«Обрывков становится больше и больше, они усыпают всё вокруг. Пьер тонет в них, словно путник, застигнутый снегопадом»* [Adamov, 2011, р. 92]. Чаттертон – распалён, экзальтирован, Пьер – спокоен, сдержан; Чаттертон – подвижен, Пьер совершает минимум движений. Через несколько минут оба встретятся с собственной смертью.

На миг прекратив терзать листы, Пьер изрекает лишь одну загадочную фразу: *«Прости, что не понял тебя раньше»* [Adamov, 2011, р. 93]. У кого просит прощения он, поверженный абсурдной действительностью, – хранитель Послания, стоящий на пороге гибели? Кому адресовано его обращение? Может статься, демиургу Жану, чей верховный замысел был так сложен и так прост одновременно? Миру, чьи закономерности казались Пьеру неразъяснимыми? Самому себе? Так или иначе, завершив ритуал, Пьер уходит обратно, в ту самую комнату. Опоздавший всего на пять минут Традель видит, во что превратились бумаги Жана, и устремляется в темницу Пьера. Традель же, выбегая оттуда, оповещает всех: *«Пьер... Пьер мёртв»* [Adamov, 2011, р. 98].

Обстоятельства смерти Пьера не ясны. Как именно она наступила – неизвестно. Мы не узнаем, какими были последние мгновения Пьера, – сделал ли он что-то с собой или, напротив, не сделал ничего. Однако видится небезосновательным предположить, что умер Пьер от того же, от чего в своё время ушла из жизни и Китти Белл, – от безысходности. Как Китти Белл, ощутив всю пустоту мира без Поэзии, тотчас оставила такой мир, будучи не в силах ежедневно одолевать его, – так и Пьер, осознав, что в мире нет Смысла, что любая человеческая искренняя интенция здесь – нелепа и безрезультатна, – гибнет попросту от ужаса этого осознания.

«Жить, как все» – именно это для романтического героя и есть смерть. Произнесение слов «Я твёрдо решил жить, как все» [Adamov, 2011, р. 92] для избранного героя равнозначно произнесению слов «Я твёрдо решил умереть»; подобное оглашение намерения – суть эквивалент опустошения Чаттертоном пузырька с ядом. Вымолвив эту фразу, Пьер убил себя. И в этой твёрдости и верности своим принципам герой Адамова остаётся героем романтическим.

Таким образом, в своём драматургическом опыте 1949 г. Артюр Адамов демонстрирует освоение романтической традиции французской литературы XIX в. и преломление этой традиции в системе координат поэтики абсурда. Адамов заявляет героя с исключительной судьбой, который, как было показано в настоящей статье, наследует черты героя романтического. Героя де Виньи и героя Адамова роднит призвание,

связанное с сакральным могуществом Слова (Поэт и Хранитель Послания), и истовость в следовании этому высокому призванию; противопоставление себя миру обывателей; верность индивидуальному жизненному кодексу.

В контексте системы философских взглядов середины XX в., опирающихся на идею абсурда, Адамов пересматривает законы, по которым конструируется художественный мир, и трансформирует некоторые романтические мотивы и характеристики. Так, любовь и творчество не выполняют больше спасительной функции; побег становится перемещением индивидуума в пространство внутренней тюрьмы. Судьба героя Адамова не может быть разделена никем другим. Герой лишён демиургического начала, он обречён постигать понятие всеобъемлющей тщетности и наблюдать утрату смыслов на всех уровнях человеческого существования.

Список источников

- Аверинцев С. С. (1985) Поэзия Клеменса Брентано // Брентано К. Избранное. Сборник / сост. С. С. Аверинцев. М.: Радуга. С. 7 – 37.
- Виньи А. (1987) Избранное: пер. с фр. / предисл. А. В. Карельского; коммент. Э. В. Венгеровой, М. В. Добродеевой. М.: Искусство. 606 с.
- Зенкин С. Н. (2001) Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: РГГУ. 144 с.
- Камю А. (2010) Миф о Сизифе. Калигула. Недоразумение: сб.; пер. с фр. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат. 317 с.
- Османова К. П. (2016) Два «процесса»: к типологии образа человека в литературе абсурда // Изв. Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. СПб. № 182. С. 58 – 66.
- Халтрин-Халтурина Е. В. (2013) «Дивный отрок» Томас Чаттертон – мистификатор par excellence // Иностранная литература. № 4. С. 160 – 170.
- Эсслин М. (2010) Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны. 528 с.
- Adamov A. (2011) *Théâtre I*. Paris: Gallimard., 242 p.
- Adamov A. (1988) *Théâtre II*. Paris: Gallimard., 192 p.

References

- Adamov A. (2011) *Théâtre I*. Paris: Gallimard. 242 p.
- Adamov A. (1988) *Théâtre II*. Paris: Gallimard. 192 p.
- Averintsev S. S. (1985) The poetry of Clemens Brentano. *Brentano C. Selected works. Collected volume*. Originated by S.S. Averintsev. Moscow, Raduga, pp. 7-37. (In Russian).
- Camus A. (2010) *The Myth of Sisyphus. Caligula. Cross purpose*. Collected volume. Transl. from French. Moscow, AST: Astrel: Polygraphizdat. 317 p. (In Russian).
- Esslin M. (2010) *The theatre of the absurd*. Transl. from English by G. Kovalenko. SPb., Baltijskie sezony. 528 p. (In Russian).
- Haltrin-Khalturina E. V. (2013) “The Marvellous Boy” Thomas Chatterton – the mystifier par excellence. *Foreign literature*, no. 4, pp. 160-170. (In Russian).

Osmanova K. P. (2016) Two "trials": typology of a human character in the literature of the absurd. *Bulletin: Herzen University Journal of Humanities and Sciences*, SPb., no. 182, pp. 58-66. (In Russian).

Vigny A. (1987) *Selected works*. Transl. from French. Introduction by A. V. Karelsky. Comment. by E. V. Vengerova, M. V. Dobrodeeva. Moscow, Iskusstvo. 606 p. (In Russian).

Zenkin S. N. (2001) *French Romanticism and the idea of culture (aspects of the problem)*. Moscow, RSUH. 144 p. (In Russian).

Информация об авторе

Османова Кира Павловна – ассистент кафедры зарубежной литературы филологического факультета, osmanovakira@gmail.com

Information about the author

Kira P. Osmanova. – Assistant Professor. Foreign literature department of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg), osmanovakira@gmail.com

Статья поступила в редакцию 15.08.2021; одобрена после рецензирования 30.09.2021; принята к публикации 30.09.2021.

The article was submitted 15.08.2021; approved after reviewing 30.09.2021; accepted for publication 30.09.2021.